CHRISTUS- UND APOSTELBILDER.

EINFLUSS DER APOKRYPHEN AUF DIE ÄLTESTEN KUNSTTYPEN.

VON

J. E. WEIS-LIEBERSDORF
DR. PHIL. ET THEOL.

MIT 54 ABBILDUNGEN.



FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1902.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, MO.

CHRISTUS- UND APOSTELBILDER.

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort V

Verzeichnis der Abbildungen XI

Erster Teil.

Die Apokryphen und die Christustypen.

Kap. I. Die bisherige Literatur. Kritik der einzelnen Hypothesen.

Literatur- und Kunstdenkmäler; Gleichzeitigkeit und Gleichartigkeit; methodische Erklärung. — Zwei Haupttypen; Herkunft, Verhältnis und Wechsel bisher unerklärt; Augustinus, Photius; Raoul-Rochette, K. B. Stark, H. Holtzmann, L. Dietrichson; mythologisierende Richtung und Gegenströmung. — Albert Hauck; der gute Hirt rein christlich; griechisch ideale Jugendlichkeit; W. Grimm. — Angebliche Sonderansichten der Kirchenschriftsteller; der verklärte Christus jugendlich gedacht? — Drei Gebrechen der Hauckschen Theorie des jugendlichen Typus. — Die Stilwandlung und die arianischen Streitigkeiten; der Modalismus. — Dogma und Kunstgesetze; die Gnostiker als angebliche Urheber des späteren Typus. — Holtzmann und Dietrichson; die gnostischen Typen sind unbekannt. — Viktor Schultze; mangelhafte Abbildungen als Grundlage für Zeitbestimmung. — Der gute Hirt und der jugendliche Christustypus; Authentie eines bartlosen Porträts, Paneasstatue. — Angebliche frühere und spätere Epoche des jugendlichen Typus, dogmatischer Einfluſs; die Typik in Skulptur und Malerei. — Der bärtige Typus kein gesteigertes Ideal, sondern eine Alltagserscheinung! Die Barttracht; Schultzes neueste Datierung und dogmatische (antimonophysitische) Wertung des bärtigen Typus; asketische Vorschriften über Haartracht. — Franz Xaver Kraus und Heinrich Detzel über die Stilwandlung. — Nikolaus Müller; volkstümliche Naivität des jugendlichen Typus; auch das bärtige Bild eine Idealschöpfung des Volkes; die augustinische Symbolik der Barttracht; die Haarscheitelung. — Joseph Strzygowski; ein neu entdeckter kleinasiatischer Sarkophag; das griechische Kunstideal des weisen Mannes. — Zusammenfassung der Resultate, welche die Kritik der bisherigen Hypothesen ergibt 1—27.

Kap. II. Untersuchung des jugendlichen Christustypus nach Herkunft und ursprünglichem Charakter.

Entspricht der schöne Christusjüngling der frühkirchlichen Gesamtauffassung vom Erlöser? Möglichkeit einer Beeinflussung von seiten der gnostischen Kulturwelt. — Die zwei charakteristischen Merkmale des jugendlichen Typus: Schönheit und Knabenhaftigkeit. — Die Theophanien der gnostischen Apostelgeschichten erklären den Typus. — Zeit und Verfasser dieser Schriften; gnostische Schulen. — Die Petrusakten, zwei Episoden. — Die Andreasakten, eine Reihe von Christuserscheinungen. — Die Johannesakten, „der Schöne“. — Die Thomasakten. — Die Matthäusakten, das Christusknäblein und die bethlehemitischen Kinder. — Äthiopische Legenden. — Eigenart des gnostischen visionären Christusideals, Spuren davon in der katholischen Literatur; Origenes, Augustinus, Martyrerakten. — Unkünstlerische Auffassung der vornicänischen Väter von Christi äuſserer Erscheinung. — Justinus, Klemens von Alexandrien, Kelsos bei Origenes, Eusebius. — Tertullian, Cyprian, Augustinus, Cyrill von Alexandrien. — Kirchliche Nüchternheit und gnostischer Hellenismus. — Gnostische Schultradition, Valentin, Basilides, Karpokrates, Marcellina. — Eine Christusgemme (Raoul-Rochette). Zeit der Pastorbonus-Statuette und des Philosophentypus in San Callisto. — Die Plastik ist die treueste Hüterin des Typus, Sarkophagreliefs. — Ein merkwürdiger Christustypus auf den Goldgläsern; Cecil Torrs Chronologie des Lebens Jesu 27—52.

Kap. III. Kurze Übersicht der apokryphen Legenden über einzelne Kultbilder des bärtigen Typus.

Verhältnis des bärtigen Typus zu den Apokryphen; legendenumwobene Kultbilder. — Das bärtige Bildnis entwickelte sich nicht aus dem Idealjüngling, es ist als Idealporträt zu fassen; gemalte Christusbüsten in den Katakomben; die Haarscheitelung scheint israelitische Ehrwürdigkeit auszudrücken. — Vorhandensein des bärtigen Typus in konstantinischer Zeit; Möglichkeit apokrypher Schilderung vom wirklichen Aussehen Christi; literarische Anhaltspunkte, Petrus-Paulusakten, Eusebius über das Christusporträt, Epiphanius als Bilderfeind. — Christus als Philosoph dargestellt, ähnlich wie Paulus; angeblicher Einflufs des Phidiasschen Zeus, der nach Konstantinopel kam. — F. de Mély über Alter und Charakter des bärtigen Typus; die Paneasgruppe und das Relief eines Sarkophages. — Die spätere reiche Apokryphenliteratur über einzelne Christusbilder; Ernst v. Dobschütz; das Bild im Prätorium des Pilatus; das Wunderbild von Kamuliana wird zum byzantinischen Reichspalladion; Acheiropoieta in Memphis und Rom; das Edessenum oder Abgarbild, später das heilige Mandylion genannt, seine Schicksale. — Die Veronikalegende und das Paneasbild, die mittelalterliche Weiterbildung der Sage, das „Haupt voll Blut und Wunden". — F. de Mély über das sogen. heilige Schweifstuch in Turin. — Die vorhandenen Beschreibungen des Antlitzes Christi (nach Gemälden). — Ein modernes englisches Buch über das Christusbildnis; populäre Mifsverständnisse 52—62.

Zweiter Teil.

Die Apokryphen und die Apostelbilder.

Kap. I. Die typische Zusammenstellung Petri und Pauli.

1. Die Apostelfürsten als Brüderpaar in den Apokryphen und in kirchlicher Anschauung.

Petrus und Paulus, das Apostelpaar, keine kirchlich tendenziöse Verbindung, kein Gegenstück zu dem angeblichen apokryphen Kampfbild: Petrus contra Paulus-Simon Magus; Erklärung der paulinischen Züge im Charakter des Simon Magus. — Die Petrus-Paulusdenkmäler und die Idee der Einigkeit beider Apostel; Apostelgeschichte, Klemens von Rom, Ignatius Martyr; Übertreibungen bei Lipsius. — Die Zusammenstellung der Apostelfürsten ist keine Idealschöpfung des Heidenchristentums und auch keine Reaktion gegen eine antipaulinische Petruslegende; Geschichte und katholische Apokryphen wirken zusammen; die katholischen Petrus-Paulusakten. — Der Separatismus der älteren Legenden über je einen Apostel; die „Predigt des Petrus", die gnostischen Petrusakten, die katholischen Paulusakten, die „Predigt des Paulus". — Gegenströmung in den katholischen Petrus-Paulusakten, die Apostel wirken gemeinsam in Rom, sie sind unzertrennlich; Datierung dieser Akten. — Derselbe Grundton in der kirchlichen Liturgie und Literatur 63—69.

2. Gegenüberstellung von Petrus und Paulus in der altchristlichen Kunsttypik.

Das Martyrium der beiden Apostel auf den Sarkophagen. — Der Bassussarkophag, hervorragende Bedeutung desselben, neue Datierung; das Kreuz bei Petrus in späterer Zeit, die Fesselung Pauli. Die Verbindung von Paulus und Thekla in der Kunst (es handelt sich zum Teil auch um Leidensszenen) beweist, dafs den Künstlern diese Apokryphen geläufig waren. — Thronszenen, Christus und die beiden Apostelfürsten, Reliefs und Gemälde. — Doppelbilder in Büstenform; die Goldgläser; ganze Figur und angebliche Abkürzung, Datierung, wachsender Heiligenkult. — Dekorative Verwendung des Apostelpaares in der Plastik. — Mosaikzyklus im Oratorium Johanns VII. (705—707) in der Petersbasilika 69—76.

Kap. II. Untersuchung über die Herkunft der Porträtzüge auf den Bildnissen Petri und Pauli.

1. Kritik der bisherigen Anschauungen und Hypothesen.

G. B. de Rossi und seine Vorgänger, die römische Traditionshypothese. — Armellini, Marucchi, Heinrich Swoboda; der Porträtcharakter einzelner Denkmäler. — Johannes Ficker; die apokryphen Silvesterakten, ein Gemälde in der Peterskirche; späte Ausbildung der traditionellen Bildnistypen; Verhältnis Petri und Pauli zum Apostelkollegium. — Die angeblichen zwei Varianten des Petruskopfes, angeblicher Einflufs des Modewechsels in der Haartracht; zeitlicher Ansatz des berühmten vatikanischen Medaillons. — Heinrich Vopel über die Goldgläser, ein willkürliches ikonographisches Schema, Schwächen der Datierungsversuche. — Viktor Schultze, chronologische Verschiebung nach abwärts 77—83.

2. Versuch einer Zusammenstellung der stilistisch und technisch hervorragendsten Petrus-Paulusdenkmäler als Grundlage für die Typenkritik.

Das berühmte vatikanische Bronzemedaillon und drei andere Bronzeplättchen mit dem Doppelbildnis der Apostel; die Echtheitsfrage; Adolf Furtwängler für Unechtheit. Eingehende Prüfung der Fundberichte aus den verschiedenen Jahrhunderten; Boldetti als Archäologe. Irreführende und ungenügende Abbildungen bei de Rossi und andern. Stilistische Vergleichung der Medaillen. Gesamteindruck der äufseren Zeugnisse; die Medaillen sind zur typengeschichtlichen Konstruktion vorsichtshalber nicht zu verwenden. — Die Kopftypen Petri und Pauli auf dem Bassussarkophag müssen als älteste Apostelbildnisse betrachtet werden; Alter des Sarkophages, Gliederung der Reliefstreifen, Kompositionsgesetze; die bärtigen Kopftypen im allgemeinen, Eigenart der Apostelköpfe; Eigenart der Apostelfiguren in ihrem gegenseitigen Verhältnis; Kontrast der Charakteristik Petri und Pauli. Verhältnis zu den späteren traditionellen Typen Petri und Pauli. Bisherige ungenügende Kenntnis und Beurteilung des Bassussarkophages; schlechte Abbildungen. — Der neuestens entdeckte Silberkasten aus San Nazaro in Mailand; Hans Graeven und seine Datierung; scheinbare Merkmale für Entstehung im 4. Jahrhundert. Merkmale einer früheren Entstehung. Die einzig dastehende Aposteltypik; Gewandbehandlung, Modellierung, aufserordentliche Bewegtheit und innerlicher Schwung der Komposition; der barocke Pauluskopf und der bartlose Kopf Petri; wiederum ein scharfer Kontrast der Typen. — Die Berliner Elfenbeinpyxis weist die traditionellen Typen des Apostelpaares auf, vielleicht als frühestes Denkmal; bisherige Beurteilung dieses Kleinods; Georg Stuhlfauth, der geflügelte Engel; Hans Graeven gegen Stuhlfauth. Charakter und Differenzierung der Typen Petri und Pauli, der Kontrast ist beabsichtigt, erstreckt sich aber noch nicht auf die Bartbildung. — Ein lateranischer Säulensarkophag mit der „maiestas Domini"; Undeutlichkeit der Typen, obwohl der Kontrast vorhanden ist. — Die Silberbüchse von Pola, jetzt im Wiener Museum; Heinrich Swobodas Arbeit hierüber; die traditionelle Aposteltypik erscheint vollkommen entwickelt. — Eine Denkmälerstatistik setzt einwandfreie Abbildungen voraus; Kraus und Ficker; sicheres Endergebnis: grofse Einheitlichkeit des Paulustypus, langes Schwanken des Petrusbildnisses 83—106.

3. Lösung der Typenfrage.

Aprioristische Erwägungen sind ausgeschlossen; Möglichkeit des Fehlens authentischer Bildnisse; der Paulustypus steht auch literarisch im Vordergrund; ein eigentlicher Petrustypus scheint ursprünglich zu fehlen und erst allmählich als kontrastierendes Gegenstück zum Typus Pauli entstanden zu sein; der Bassussarkophag zeugt gegen die Authentie des traditionellen Petrusbildnisses. — Apokryphe Personalbeschreibungen Pauli und Petri; die Akten des Paulus und der Thekla, Alter der Schrift, etwaige Quellen der Porträtschilderung; Zahn und Ficker; Authentie und neutestamentliche Spekulation; der griechische Schönheitskanon. — Die Petrus-Paulusakten, die Kahlheit Pauli. — Vereinzelte Nachricht über Petri Kahlköpfigkeit in den Pseudo-Clementinen. — Eine kirchenslavische „Passion" der Apostelfürsten mit einem Paulusporträt. — Vier byzantinische Beschreibungen vom Äufsern beider Apostel; Quelle und Wert derselben. — Die Kranztonsur des hl. Petrus und eine im 7. Jahrhundert auftauchende apokryphe Legende; die tonsura S. Pauli; die Tonsur auf den Monumenten 106—116.

Kap. III. Die Typen anderer Apostel.

Bartholomäus, eine apokryphe Personalschilderung. — Andreas, eine magere Beschreibung, ein eigener Kunsttypus (struppiges Haar), Herkunft desselben; der Purpurcodex von Rossano; Arthur Haseloff und seine Liste der Andreasbilder. — Johannes, der Lieblingsjünger; Legende und Kunst beschäftigen sich mit ihm; Selbstbestattung, Giftbecher, Ölmartyrium; Personaltypik, der Jüngling und der Greis. Ein Bildnis des greisen Apostels in den gnostischen Johannesakten. Der Codex von Rossano; Titelblätter griechischer Evangelienmanuskripte; Johannes diktiert dem Prochoros das Evangelium, der zugehörige apokryphe Text. Das Abendland bevorzugt die jugendliche Bildung; Stellung der gnostischen Apokryphen hierzu; Johannes unter dem Kreuze. — Übertragung des Paulustypus auf den Evangelisten Markus. — Schlufswort 116—124.

Verzeichnis der Abbildungen.

Bild — Seite

Titelvignette: „Schöner" Christus. Goldglas. London, Brit. Museum. (Vgl. S. 48 ff.)
1. Guter Hirt. Deckenmalerei. Rom, Cömeterium der hl. Priscilla 4
2. Guter Hirt. Mosaik. Ravenna, Grabkapelle der Galla Placidia 5
3. Sarkophag aus der Paulusbasilika. Rom, Lateran 7
4. Christusjüngling auf der Weltkugel thronend. Apsidalmosaik. Ravenna, S. Vitale . . . 9
5. Orpheus. Deckengemälde. Rom, Katakombe der hl. Domitilla 10
6. Orpheus. Fresko. Rom, Katakombe S. Callisto 11
7. Relief mit Basiliken, dem Quellwunder und der Heilung der Blutflüssigen. Von einem Sarkophag. Rom, Lateran 13
8. Christus von den Aposteln umgeben. Wandgemälde in der Katakombe S. Agnese zu Rom 15
9. Auferweckung des Lazarus. Fresko in der Katakombe S. Domitilla zu Rom 15
10. Marmorstatue des guten Hirten. Rom, Lateran 16
11. Altchristlicher Sarkophag in Perugia . . . 17
12. Sogen. kallistinischer Christustypus. Rom, Cömeterium der hl. Domitilla 18
13. Christus mit den Aposteln und zwei Matronen. Apsidalmosaik in S. Pudenziana zu Rom . 21
14. Christusbild der konstantinischen Zeit. Oberer Teil des Apsismosaiks der alten Lateranbasilika zu Rom 23
15. Mosaik der Galla Placidia am Triumphbogen der Paulusbasilika zu Rom 25
16. Christusjüngling und zwei Apostel. Sarkophagrelief im Berliner Museum 27
17. Sarkophag mit symbolischer Darstellung der Auferstehung Christi in der Mitte, links Kreuztragung und Dornenkrönung, rechts Gefangennahme und Verurteilung. Rom, Lateran 29
18. Christus als Steuermann. Altchristliche Bronzelampe des Valerius Severus. Florenz, Uffizien 35
19. Christusgemme. Privatbesitz 46
20. Guter Hirt. Statue von der Porta S. Paolo. Rom, Lateran 47
21. Guter Hirt. Rom, Lateran 47
22. Christus wirkt die Brotvermehrung; Verstorbene als Orans. Fresko in der Katakombe S. Callisto zu Rom 48
23. Taufe Christi. Fresko in der Katakombe S. Callisto zu Rom 49
24. Brustbild Christi. Elfenbein im Vatikan . . 53
25. Christusbild. Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna 60
26. Christusbild. Fresko in den Katakomben (S. Gaudioso) zu Neapel 61
27. Christusbild in der Katakombe S. Callisto (Kubikulum der hl. Cäcilia) zu Rom . . . 61
28. Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter zu Rom 70
29. Christus mit Petrus und Paulus. Sarkophag im Dom zu Ravenna 71
30. Maiestas Domini. Goldglas 72
31. Maiestas Domini. Graffito der Katakomben zu Rom 72
32. Kaiserliche Geldverteilung an Beamte und Volk in der ausgehenden Kaiserzeit. Relief am Konstantinsbogen zu Rom 73
33. u. 34. Petrus und Paulus. Goldgläser . . . 75
35. u. 36. Petrus und Paulus. Bronzemedaillen. Vatikan 84. 85
37. Petrus und Paulus. Bronzemedaille aus S. Agnese 85
38. Gefangennahme Petri. Relief am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter 88
39. Hinrichtung Pauli. Relief am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter 89
40. Kopf Petri am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter 91
41. Kopf Pauli am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter 91
42. Christus lehrend inmitten der Apostel. Deckel des Silberkastens in S. Nazaro zu Mailand 93
43. Altchristliche Elfenbeinpyxis (abgewickelt). Berlin, Museum 98
44. Petrus mit dem Stabe. Altchristliche Elfenbeinpyxis. Berlin, Museum 99
45. Übertragung des Gesetzes an Petrus. Sarkophag im Vatikan 101
46. Silberbüchse von Pola. Wien, Münzkabinett 103
47. Silberbüchse von Pola (abgewickelt). Wien, Münzkabinett 105
48. Petrus mit dem Monogrammkreuze. Bronzestatuette. Berlin, Museum 106
49. Bronzestatue des hl. Petrus in der Peterskirche zu Rom 107
50. St. Petrus und St. Kosmas. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom 108
51. Apsidalmosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom 109
52. Abendmahl und Fufswaschung. Miniatur des Codex Rossanensis. Rossano, Erzb. Bibliothek 117
53. „Schöner" Christusjüngling. Goldglas. London, Brit. Museum 124

Erster Teil.

Die Apokryphen und die Christustypen.

Kap. I. **Die bisherige Literatur. Kritik der einzelnen Hypothesen.**

Schon oft wurde der Versuch gemacht, aus literarischen Quellen ein tieferes Verständnis der christlichen, besonders der altchristlichen Kunstübung zu gewinnen. Es geschah hierin namentlich auf katholischer Seite des Guten zu viel. Man sammelte Väterstellen aller Art und suchte damit schwerverständliche Bildwerke zu erklären oder einfachen Darstellungen eine vielseitige, symbolische Deutung zu geben. Inzwischen hat man gelernt, die volkstümliche Kunstsprache von gelehrter Schriftstellerei sorgfältig zu scheiden und namentlich auf den zeitlichen Abstand mancher Kunstdarstellungen von den beigezogenen Schriftstücken zu achten. Die apokryphen Erzählungen, welche die Lücken unserer kanonischen heiligen Geschichte ausfüllen wollen, nehmen jedoch in der altchristlichen Literatur eine eigenartige Stellung ein. Obwohl gröſstenteils häretischen Ursprungs, gelangten sie im christlichen Volke zu groſser Verbreitung und Beliebtheit, und blieben auch den christlichen Künstlern und Kunsthandwerkern nicht unbekannt. Zudem tauchten diese Erzeugnisse christlicher Phantasie in einer Zeit auf, wo die Formensprache der christlichen Kunst noch im Entstehen begriffen und den verschiedensten Einflüssen zugänglich war. Findet sich also in einer apokryphen Schriftgattung nicht vereinzelt, sondern durchgehends ein künstlerisch verwertbares Gebilde und begegnet uns gleichzeitig ein auffälliger, vielgebrauchter Kunsttypus, der jeder anderweitigen Erklärung spottet, so ist eine Zusammenstellung und Vergleichung der literarischen und künstlerischen Erscheinung, eine Untersuchung des Abhängigkeitsverhältnisses zweifelsohne berechtigt und naheliegend.

Der erhabenste Gegenstand der gesamten christlichen Kunst ist das Christusbild selbst. Wenn man die Masse der Denkmäler überblickt, heben sich zwei Haupttypen scharf voneinander ab, der bartlose und der bärtige Christustypus. Die jugendliche, bartlose Darstellung ist die ältere, in den drei ersten Jahrhunderten nahezu die ausschlieſsliche. Im 4. Jahrhundert kam der bärtige Typus in allgemeinen Gebrauch und bürgerte sich in der östlichen wie in der westlichen Kirchenhälfte ein. Obwohl diese Darstellungsweise fortan weitaus überwog, wurde die frühere Auffassung nicht völlig verdrängt, sondern erhielt sich bis tief in das Mittelalter hinein[1]. Alle

[1] Vgl. F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg i. Br. 1884 (Egbert war 977—993 Erzbischof von Trier); Stephan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10. und

bisherigen Aufstellungen und Vermutungen über Herkunft, Verhältnis und Wechsel dieser beiden Typen müssen als unbefriedigend und ungenügend bezeichnet werden. Schon der hl. Augustinus[1] hält die Darstellungen der Person Christi für reine Phantasiegebilde von unberechenbarer Mannigfaltigkeit; jedem stehe es, unbeschadet der Glaubenstreue, frei, sich eine vermutungsweise Vorstellung zu bilden; Christus habe jedenfalls nur eine Gestalt gehabt, möge sie nun ausgesehen haben wie immer. Verweist Augustinus zur Erklärung der verschiedenen Christusbilder auf die individuelle Stimmung und Empfindung, so macht Photius[2] auf die Verschiedenheit des Nationalcharakters bei Griechen, Ägyptern und Römern aufmerksam und vergleicht die ihm bekannten Formen des byzantinischen Christustypus mit den Bibelübersetzungen in den betreffenden Volkssprachen. In neuerer Zeit bemühte man sich seit Raoul-Rochette[3] (1834) immer wieder, unter den griechisch-römischen Götterdarstellungen Vorbilder für die Christustypen zu finden. Prof. K. B. Stark[4] aus Heidelberg sah in Asklepios den Vertreter der letzten griechischen „bereits hellenistischen Glaubensstufe" und brachte damit die vielgenannte angebliche Christusstatue der blutflüssigen Frau zu Paneas in Zusammenhang. Nach H. Holtzmann[5] tritt zum Asklepiostypus noch die verwandte Gestalt des Jupiter Serapis; für die bartlosen Darstellungen wird auf Hermes verwiesen; „durch Vergleichung mit Hermes und Asklep mache Justinus Martyr (Apol. I, 21 u. 22) seinen heidnischen Lesern den christlichen Gottessohn verständlich und annehmbar"[6]. Prof. L. Dietrichson[7] von Christiania treibt in seinem weitschweifigen Buche die Willkürlichkeit ins Grenzenlose; er unterscheidet in der ältesten Christustypik drei maſsgebende antike Bilderkreise: Zeus, Serapis und Asklepios zusammengenommen, sodann Apollo und Orpheus, endlich Dionysos und der Satyr mit Lamm oder Ziege; der widdertragende Hermes wird als unbrauchbar beiseite geschoben. Abgesehen von der Darstellung des guten Hirten, die in der antiken Kunst Vor-

11. Jahrh., in kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen. Hildesheim 1891 (Bernward war 993—1022 Bischof von Hildesheim); siehe auſserdem Kraus, Real-Encyklopädie II (Freiburg i. Br. 1886), 27; Detzel, Christl. Ikonographie I (ebd. 1894), 81—84.

[1] De Trinit. 8, 4.

[2] Ad Amphilochium quaestio 205 (Migne, Patr. graec. CI, 947—952).

[3] Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme (Paris 1834) p. 71. Der Verf. führt weder den jugendlichen noch den bärtigen Typus auf bestimmte vorbildliche Götterfiguren zurück, sondern behauptet nur im allgemeinen hellenistische Einflüsse bei den ursprünglich gnostischen Christusbildern. Mit der Christusgemme des älteren Typus, welche auf dem Titelblatt erstmals abgebildet wird (s. unser Bild 19), ist in der Wissenschaft so lange wenig anzufangen, als nicht deren Echtheit durch neuere Untersuchungen auſser Zweifel gestellt wird.

[4] Über die Epochen der griechischen Religionsgeschichte. Verhandl. der 20. Versamml. deutsch. Philologen u. Schulmänner in Frankfurt a. M. 1861 (Leipzig 1863) S. 71 f.; dazu die Bemerkung von Gerhard ebd. S. 74 f. über Serapis.

[5] Über die Entstehung des Christusbildes der Kunst. Jahrb. für protest. Theologie (Leipzig 1877) S. 189—192. „Eine Ideenassoziation, die von Serapis zu Christus herüberführte, erkannten auch die Heiden bei Gelegenheit der Zerstörung des Serapeums nach dem Berichte des Sokrates (Hist. eccl. 5, 17: τὶ κοινὸν Χριστῷ καὶ Σαράπιδι) und Kassiodor (Hist. trip. 9, 29: aliquam communionem Christo et Serapidi) an, wie anderseits auch die Simonianer das Bild ihres Propheten dem Serapis nachgebildet zu haben scheinen." Letzteres ist eine bloſse Vermutung von Hausrath, Neutestamentl. Zeitgesch. III (Heidelberg 1874), 634; Irenäus (I, 23, 4) sagt nur, das Simonbild sei nach der Gestalt des Jupiter gemacht.

[6] Holtzmann a. a. O. S. 191.

[7] Christusbilledet. Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Oplösning (Kjöbenhavn 1880) S. 444.

bilder hat, entbehren diese Deutungen jeder tatsächlichen Grundlage. Es genügt eine mäſsige Kenntnis der antiken Göttertypen, um eine Verwechslung mit den Christusbildern unmöglich zu machen. Dietrichson kannte und sichtete sein Material zu wenig, er stützte sich auf gnostische Gemmen von zweifelhafter Echtheit[1], statt die Masse der Monumente zu überblicken; er arbeitete mit ungenügenden Abbildungen und ohne sichere Methode. Alsbald machte sich eine Gegenströmung bemerkbar. Albert Hauck[2] und namentlich Viktor Schultze[3] erklärten sich gegen diese gezwungenen mythologischen Deutungen.

Hauck erinnert an den Maler Hermogenes, den einzigen frühchristlichen Künstler, den wir mit Namen kennen; wenn seine religiösen Anschauungen, wie wir wissen[4], heidnisch beeinfluſst waren, so müsse dies um so mehr von seiner Kunst gelten. „Allein deshalb ist doch nicht anzunehmen, daſs jene ältesten Künstler der Christen den Hermes- oder Apollotypus auf Christus übertrugen. Denn dadurch wären sie in Widerspruch mit den christlichen Überzeugungen getreten: solange man in den Göttern Dämonen sah, konnte man in ihren Statuen nicht die Vorbilder für die Züge Jesu finden. Die Annahme der Übertragung eines Göttertypus auf Christus ist auch überflüssig. Die jugendliche Darstellung Christi ist erklärt, sobald man erkennt, daſs ihr Ursprung in dem Bilde des guten Hirten liegt“[5] (Bild 1, S. 4). Man wird Hauck beipflichten, wenn es gilt, die Herkunft des genrehaften christlichen Hirtensymbols zu bestimmen. Wer möchte da dem widdertragenden Hermes vor den Gleichnissen der Evangelien den Vorzug geben? Jesus selbst bezeichnete sich wiederholt als den guten Hirten, und mit diesem Bilde deckte sich die Vorstellung der ersten Christen von der Bedeutung des Erlösers. In der frühchristlichen Literatur ist dieses Bild sehr beliebt; Tertullian erwähnt kaum ein anderes Gleichnis so oft als dieses[6]. Schwieriger ist die Frage, warum das Hirtenbild gerade diese Form der Jugendlichkeit erhielt. Sicherlich gab es innerhalb des antiken Formenkreises auch Genrebilder mit bejahrten, bärtigen Hirten. Durch eine bewuſste Herübernahme des Hermestypus wäre allerdings in die alltägliche Szene des Landlebens ein übermenschlicher, göttlicher Hirt eingeführt worden; allein der Gedanke des guten Hirten war für den Christen so inhaltreich, daſs eine Verquickung mit der heidnischen Vorstellung vom Schutzgotte der Herden eher ernüchternd, störend und profanierend wirkte. Auch die gedankenlose technische Routine der Künstler und Handwerker dürfte nicht von selbst auf den jungen, fast knabenhaften Hirten verfallen sein; es wäre auf diese Weise kein Typus entstanden, der Jahrhunderte hindurch ausnahmslos festgehalten wurde (Bild 2, S. 5). Hauck[7] macht sich die Bemerkung W. Grimms[8] zu eigen: „Wenn die ältesten Denkmäler den

[1] Ebd. Taf. VI nr. 32.

[2] Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. Heidelberg 1880 (= Frommel u. Pfaff, Sammlung von Vorträgen III, nr. 2, S. 39—92).

[3] Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes. Zeitschrift f. kirchl. Wissenschaft und kirchl. Leben (Leipzig 1883) S. 301—315.

[4] Tertullian. adv. Hermogenem ed. Oehler II, 337 sqq.

[5] Hauck, Entsteh. d. Christustypus S. 51 f.

[6] Hauck a. a. O. S. 48. H. H. Bergner, Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst (Berlin 1890) S. 19 ff.: Der gute Hirt ist eine Schöpfung der christlichen Kunst. — Walter Lowrie, Christian Art and Archaeology (New York and London 1901) p. 214 ff. — A. Venturi, Storia dell' arte italiana I (Milano 1901), 34 sgg.

[7] A. a. O. S. 51.

[8] Die Sage vom Ursprung der Christusbilder. Abhandl. der Akad. der Wissensch. zu Berlin III (1842), 121—175 (= Kleine

Heiland ohne Bart in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so war das dem Geiste der altgriechischen Kunst, der darin noch fortdauerte, gemäfs." Gewifs eignet der griechischen Kunst eine ausgesprochene und stets bewahrte Vorliebe für ideale Schönheit und Jugendfrische, aber die Darstellung Christi als jugendlicher Hirt und knabenhafter Wundertäter steht in einem auffallenden Gegensatze zu den Anschauungen der ersten Christenheit über die äufsere Erscheinung des Heilandes. Die Schilderung des leidenden Messias bei Isaias (Kap. 52 u. 53) schwebte den Theologen der Verfolgungszeit vor, wenn sie auf

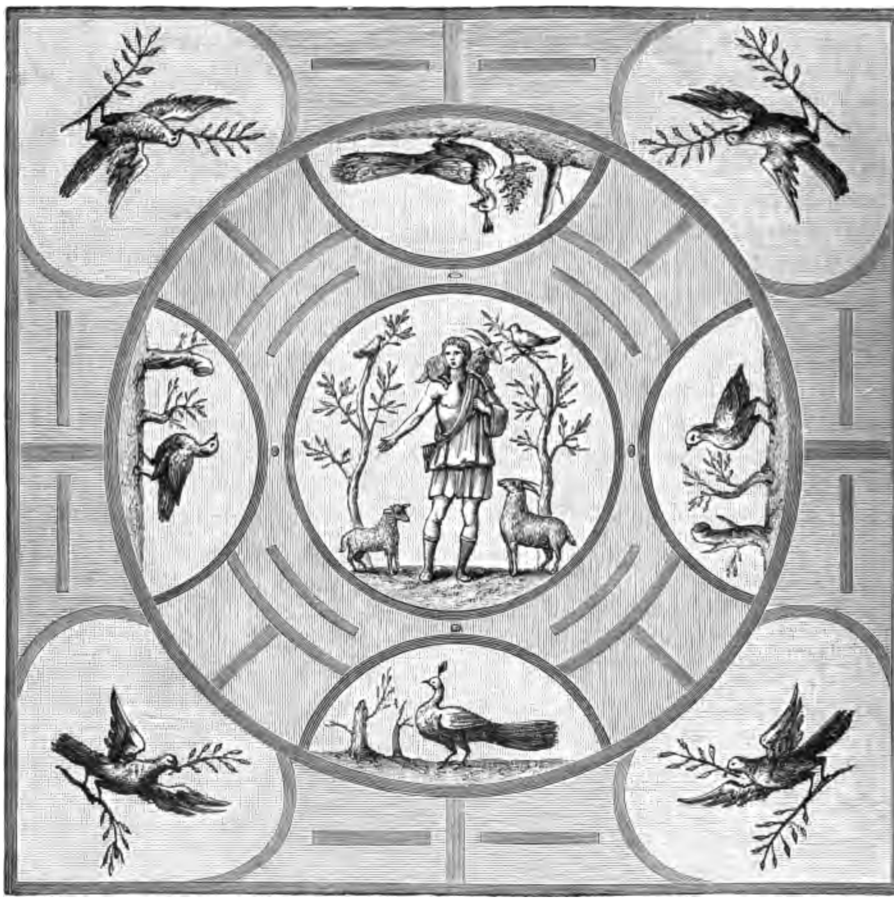


Bild 1. **Der gute Hirt.** Deckenmalerei. Rom, Cömeterium der hl. Priscilla

die Gestalt Christi zu sprechen kamen. Übereinstimmend behaupteten Justinus Martyr, Klemens von Alexandrien, Origenes und Tertullian Unschönheit und Unscheinbarkeit von der menschlichen Erscheinung des Herrn; der Philosoph Kelsos spottete über dieses Geständnis der Christen, über den göttlichen Geist in einem kleinen, ungestalteten und unansehnlichen Körper![1] Hauck kannte diese Schwierigkeit wohl, unterschätzte aber ihre Bedeutung. Leichten Sinnes suchte er sich darüber hinwegzusetzen, als hätten die Kirchen-

Schriften, herausgeg. von G. Hinrichs III [Gütersloh 1883], 138—199).

[1] Hefele-Heuser, „Christusbilder", Kirchenlexikon III² (Freiburg i. Br. 1884), 298.

schriftsteller im Gegensatze zur Gesamtkirche Sonderansichten vertreten. „Man möge nicht an die Meinung etlicher Kirchenlehrer erinnern, daſs Jesus häſslich gewesen sei. Denn dies Ergebnis übel angebrachter exegetischer Gewissenhaftigkeit war schwerlich je allgemein angenommen, und es muſste verschwinden, sobald man daranging, ein Bild Jesu zu entwerfen.“ [1] Dieser Abschwächungsversuch muſs entschieden zurückgewiesen werden. Mochte die biblische Grundlage dieser altchristlichen Anschauung auch ungenügend sein, die Stellen sind so zahlreich und gewichtig, daſs sie als Zeugen für eine in der damaligen Christenheit herrschende Auffassung gelten müssen. Der seltsame Widerspruch zwischen heiterer Kunstübung und bitter-ernster Wirklichkeitsvorstellung bei den Christen der drei ersten Jahrhunderte ist Tatsache und heischt eine Erklärung. Hauck fährt fort: „Doch selbst wenn diese An-



Bild. 2. Der gute Hirt. Mosaik. Ravenna, Grabkapelle der Galla Placidia.

sicht allgemein gewesen wäre, so würde sie für die Bildung des Christustypus nicht maſsgebend gewesen sein. Denn die älteste Kirche lebte im Gedanken an den verklärten Herrn, dessen Wiederkunft sie erwartete, ersehnte. Die Züge des Verherrlichten muſsten ihr also vor der Seele schweben, wenn sie an Christus dachte, wenn sie sein Bild darzustellen versuchte. . . . Wie sollte man ihn darstellen, wenn nicht in aller Schönheit der Jugend? Man wird vielleicht sagen: Ja, in aller Schönheit, aber ob in Jugendschönheit, bleibt die Frage“ (Bild 3, S. 7). Hauck fühlte das Unbefriedigende seines Gedankenganges selbst. Es wäre zu beweisen, daſs sich die älteste Kirche den verklärten Christus jugendlich dachte; hierfür genügt die vereinzelte Vision des Saturus im Martyrium der hll. Perpetua und Felicitas sicher nicht. Der Seher schaut die weiſsen Haare des Greises (Offb. 1, 14) vereinigt

[1] Hauck, Entstehung des Christustypus S. 52.

mit einem Jünglingsgesicht, wodurch die Ewigkeit des himmlischen Herrschers zum Ausdruck kommt[1]. Haucks Darlegung über den ältesten Christustypus leidet an drei Gebrechen. Vor allem hat die Grundvoraussetzung in dem Befund der auf uns gekommenen Monumente keinen Halt; der gute Hirt begegnet uns nicht früher als der jugendliche, wunderwirkende Christus; es läſst sich nicht beweisen, daſs der Typus der historischen Darstellung aus der symbolischen entnommen wurde. Sodann hätte die Kluft zwischen dem schönen Jüngling in der Kunst und dem Herrn, „der keine sichtbare Schönheit des Fleisches zur Schau trug" [2], bei den Kirchenschriftstellern nicht übersehen werden dürfen. Endlich bleibt unaufgeklärt, warum die Künstler den verklärten Christus jugendlich dachten, abgesehen davon, daſs auf der groſsen Masse der Denkmäler nicht die Verklärung, sondern das Erdenleben des Heilandes geschildert wird.

Ein gewisser Widerspruch mit dem behaupteten Charakter des ältesten Christustypus bekundet sich in Haucks Erklärung der Stilwandlung „seit dem Ausgang des 4. Jahrhunderts" [3]. Das Christusideal wird ein anderes, an Stelle des Jünglings tritt der Mann, statt der Lieblichkeit und Freundlichkeit wird die Erhabenheit hervorgehoben. Hatte man unter dem jugendlichen Christus in erster Linie den verklärten Gottessohn darstellen wollen, dessen Wiederkunft man erwartete, so war in dieser Vorstellung offenbar nicht die menschliche Natur, sondern das göttliche Wesen die Hauptsache. Wie soll nun infolge des Austrages der arianischen Streitigkeiten das jugendfrische Christusbild unbeliebt geworden sein? Der Lehrstreit war allerdings dahin entschieden worden, daſs der Sohn völlig gleichen Wesens mit dem Vater ist, die Volksmassen hatten den lebendigsten Anteil genommen an der Bewegung, die ganze Kirche war aufs tiefste erregt worden. Allein man muſs sich gegenwärtig halten, daſs vor dem Ausbruche der arianischen Wirren die modalistische Anschauung eine gefahrvolle Verbreitung besaſs, wonach Vater und Sohn lediglich als verschiedene Erscheinungsformen einer einzigen göttlichen Person gelten sollten. Wenn sogar ein Hippolyt von Rom gegen diese Strömung ankämpfte und den Papst Kallistus des Irrtums zieh, als sei er durch Gleichstellung des Sohnes mit dem Vater ein Patripassianer, so enthielt sicherlich der allgemein gültige, jugendliche Christustypus dieser Zeit nicht den Nebenbegriff des dienenden, untergeordneten Christus, der als geringeres Wesen die Befehle des Vaters vollzieht. Zudem wurde das jugendliche Christusbild in den Wunderszenen aus dem Leben des Herrn noch im 4. und 5. Jahrhundert unverändert beibehalten. Warum wandte sich hier das Interesse von der Person Christi ab und der Handlung zu? Warum wurde in Einzelvorstellungen ein mannhafter, bärtiger Typus notwendig, obwohl Christus nach Haucks Annahme[4] nicht in seiner wirklichen irdischen Gestalt, sondern wie ehedem als Verklärter, als himmlischer Herrscher und Gesetzgeber dem Beschauer vor Augen treten sollte? Das Aufkommen eines neuen, das Zurücktreten des früheren Christustypes darf sicherlich nicht ausschlieſslich, nicht einmal vorwiegend auf Einwirkung dogmatischer Vorstellungen zurückgeführt werden. In jeder Kunstübung steht die grübelnde Theorie im Hintergrund, die Stilwandlung ist ein Lebensprinzip jeden Kunstschaffens; Idealbilder werden mit der Zeit durch realistische, der Wirklichkeit entnommene Vorstellungen ver-

[1] Passio ss. Perpetuae et Felicitatis c. 12.
[2] Clem. Alex. Paedag. 3, 1.
[3] Hauck a. a. O. S. 53.
[4] A. a. O. S. 57.



Bild 3. Sarkophag aus der Paulusbasilika. Rom, Lateran.

drängt, das künstlerische Formgefühl stellt sich bei veränderten Bedingungen des Raumes und Materials neue Aufgaben. Hauck selbst fand in seiner geistreichen dogmenhistorischen Betrachtung keine volle Befriedigung; er konnte eine formelle Erwägung nicht ganz unterdrücken, indem er sich der grofsen Dimensionen erinnerte, die das Christusbild im monumentalen Bilderschmuck der Basiliken annehmen mufste[1]; nur hätte er den unerträglichen Zwiespalt nicht zwischen Form und Gedanken verlegen sollen. Der Gedanke von der Gottheit des Erlösers und seiner allmächtigen Hilfe veränderte sich nicht wesentlich; die Christen der Verfolgungszeit wollten sicherlich aus dem Anblick ihrer religiösen Bildwerke Trost und Ermutigung schöpfen. Hingegen lag ein künstlerischer Widerspruch in der Übertragung der alten, in kleineren Verhältnissen entstandenen Kunstform in die Monumentalität. Man denke sich in einem Apsismosaik das Antlitz des jugendlichen, knabenhaften Christus in mehrfacher Lebensgrösse, so dafs es das Langschiff einer geräumigen Basilika beherrscht! Die jugendliche Gestalt widerstrebt nach allen Gesetzen der Ästhetik einer solchen Vergröfserung[2] (Bild 4). Es läfst sich nicht mit Sicherheit beweisen, aber man hat vermutet, dafs der spätere majestätische Christustypus zuerst in den grofsen, nicht historisch, sondern zeremoniell aufgefafsten, repräsentativen Kultbildern der Apsismosaiken aufkam, wo die „maiestas Domini“ zur Darstellung gelangte[3]. Unter dieser Voraussetzung ist es begreiflich, wenn auf dem Sarkophage, der später Gregor V. zum Grabmal diente, Christus als bärtiger Mann mit erhobener Rechten, eine Rolle in der Linken, auf dem Berge steht, aus dem vier Quellen entspringen, während er beiderseits in je zwei historischen Szenen als bartloser Jüngling erscheint[4]. Merkwürdigerweise hatte sich eine Reihe von Forschern dahin geeinigt, die Gnostiker seien die Urheber des späteren Christustypus gewesen und im

---

[1] Hauck a. a. O. S. 57 u. 59.

[2] Der thronende Christusjüngling in der Apsis von S. Vitale zu Ravenna (Bild 4) ist eine vereinzelte Erscheinung. Man machte wohl nicht viele derartige Versuche.

[3] Prälat Anton de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter (Rom 1900) S. 11 f. In der Sarkophagplastik kommen viele neue Szenen vor, welche sich in der cömeterialen Malerei nicht finden; in dieser Bereicherung des Bilderschatzes auf den Steinsärgen sieht der verdienstvolle Verfasser der neuen Prachtmonographie bereits den Einflufs des reichen Mosaikbilderschmuckes der Basiliken; manche Szenen seien unverändert übernommen worden, andere mufsten umgeformt werden; der in den Apsiden der Basiliken in verklärter Glorie thronende Christus werde auf dem Sarkophag zum richtenden Christus, von welchem, durch die Fürbitte der Heiligen, die Abgeschiedenen und für sie die Überlebenden ein gnädiges Urteil erhoffen. Das Verhältnis dürfte jedoch in letzterem Falle umgekehrt sein. Die ganze Anschauungsweise beruht auf einer zu späten Datierung der Sarkophagplastik vom Beginn der Friedenszeit bis zur Katastrophe des Jahres 410, wo die Goten unter Alarich Rom plünderten. Man wollte nämlich bisher allgemein die Masse der Sarkophage hauptsächlich in zwei Gruppen scheiden und auf die erste und zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts verteilen. Den Hauptanlafs zu dieser verhängnisvoll späten Datierung gab gerade der Bassussarkophag, der schönste unter allen erhaltenen, da in demselben laut Inschrift der römische Stadtpräfekt Junius Bassus am 25. August 359 beigesetzt wurde. Der Sarkophag ist aber, wie man neuestens erkannte, mehr als 100 Jahre älter, wurde damals zum zweitenmal benutzt und erhielt seine jetzige Inschrift. Dadurch rückt der bessere Teil der Sarkophage mit dem gesamten Bilderzyklus höher hinauf und erlangt den zeitlichen Vorrang vor den Mosaiken der Basiliken. Die spätesten stadtrömischen Sarkophage, welche man bisher in den Anfang des 5. Jahrhunderts setzte, sind stilistisch sehr nahe verwandt mit den Reliefs am Konstantinsbogen. Vgl. Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn (Wien 1901) S. 93 ff. Die Sarkophagdatierung wird hier wesentlich gefördert.

[4] Hauck a. a O. S. 53 u. 59.

4. Jahrhundert habe die Grofskirche diese künstlerische Erbschaft des längst überwundenen Gnostizismus angetreten. Holtzmann hatte von dem bärtigen Typus kurzweg behauptet: „Keim hat gezeigt, dafs die Gnostiker die eigentlichen Produzenten desselben gewesen sind.“ [1] Die Gnostiker suchten nach einer ungefähr gleichwertigen Gröfse in der griechischen Religion; da ragte im späten Altertum Asklepios hervor mit den Beinamen: der wahrhaftige Arzt, der Retter, der Retter des Alls; Jupiter Serapis vermengte sich mit dieser Vorstellung. „So also haben zuerst die Gnostiker Christum nach dem Bilde des Äskulap-Serapis dargestellt, dann die Christen das eigene Christusbild mit dem gnostischen vertauscht, endlich das eigene ganz aufgegeben.“ [2]

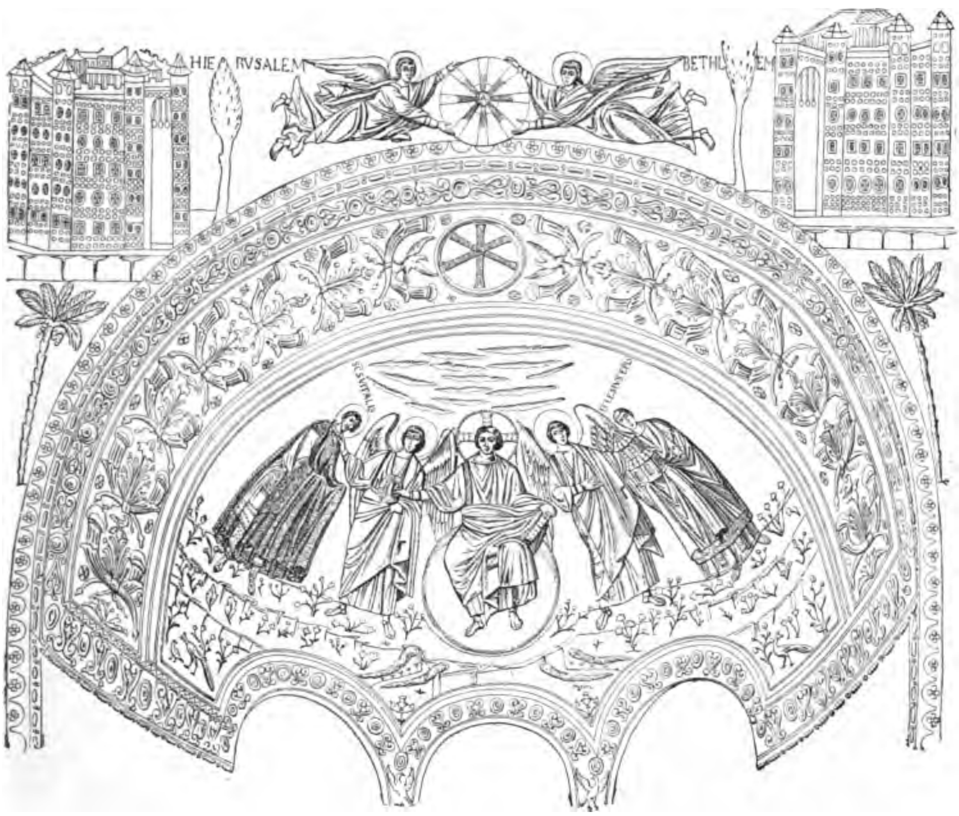


Bild 4. **Der Christusjüngling auf der Weltkugel thronend.** Apsidalmosaik. Ravenna, S. Vitale.

Der frühere Typus wäre hiernach kirchlicher, der spätere aber gnostischer Herkunft. Gegen letztere Behauptung nahm nun Hauck eine entschieden ablehnende Stellung ein; die Urheberschaft der Gnostiker an dem späteren Typus sei unbewiesen und unbeweisbar, da wir über das Aussehen der gnostischen Christusbilder nichts wüfsten; bei dem gänzlichen Mangel aller direkten Anhaltspunkte könne eine Vermutung über die etwaigen hellenistischen Vorbilder der Gnostiker über den Bereich der Möglichkeit nicht hinauskommen; damit zerfalle der Aufbau der Hypothese; eine Vertauschung des kirchlichen mit

[1] Holtzmann, Jahrb. f. prot. Theol. (1877) S. 190; Theodor Keim, Geschichte Jesu von Nazara III (Zürich 1872), 402 f.; Ders., Celsus' Wahres Wort (Zürich 1873) S. 102 Anm. 1.

[2] Hauck a. a. O. S. 55.

dem gnostischen Typus sei sehr unwahrscheinlich, nahezu unmöglich. „Denn wann sollte diese Vertauschung stattgefunden haben? Am Ende des 4. oder zu Anfang des 5. Jahrhunderts, in welcher Zeit der jüngere Typus zuerst nachgewiesen werden kann, konnte sie nicht geschehen; denn damals war der Gnostizismus bereits vom Schauplatze verschwunden, die Karpokratianer und ihre Christusbilder[1] waren längst vergessen. In früherer Zeit, in welcher der jüngere Typus nicht nachgewiesen ist, konnte sie auch nicht geschehen; das hinderte der schroffe Gegensatz zwischen der Kirche und dem Gnostizismus. Damit fällt auch die Krönung jener Vermutung. Man mufs darauf verzichten, diesen Christustypus aus der gleichzeitigen heidnischen Kunst abzuleiten.“[2]



Bild 5. **Orpheus.** Deckengemälde. Rom, Katakombe der hl. Domitilla.

Entgegen dieser Hauckschen Anschauung von einem unversöhnlichen Zwiespalt zwischen Katholiken und Gnostikern in künstlerisch-ästhetischen Dingen wird sich weiter unten zeigen, dafs trotz des dogmatischen Streites eine gnostische Beeinflussung der kirchlichen Kunstübung stattfand. Sicherlich aber hat der spätere Christustypus mit den Gnostikern nichts zu tun, und ebenso sicher ist seine Verschiedenheit und Unabhängigkeit von den dickhaarigen, üppiggelockten, meist ungescheitelten Köpfen eines Asklepios oder Serapis. Eine christliche Neuschöpfung ohne jede Anleihe aus dem antiken Formenschatze wird jedoch

[1] Iren. Adv. haer. I, 25, 6; cf. Epiphan. Haeres. 27, 6; Ernst v. Dobschütz, Christusbilder (Leipzig 1899) S. 98* f. Karpokrates und seine Sekte blühte in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts in Alexandrien; unter Papst Anicet kam Marcellina nach Rom und gewann viele Anhänger. Harnack, Die Chronologie der altchristlichen Literatur bis Eusebius I (Leipzig 1897), 296 f.

[2] Hauck a. a. O. S. 55 f.

damit nicht behauptet; typische Neuschöpfungen dieser Art übersteigen das gesamte Kunstvermögen der spätrömischen, auch der spätgriechischen Zeit, zumal des ausgehenden 4. Jahrhunderts (Bild 5 u. 6).

Ohne Holtzmann zu nennen, hatte Hauck dessen Theorie bekämpft. Inzwischen gewann der Strafsburger Theologe an Dietrichson einen Bundesgenossen. Für eine deutsche Übersetzung des dänischen Buches, die Holtzmann vorlag und von ihm gekürzt wurde, fand sich jedoch bei der gänzlichen Unbrauchbarkeit der von Dietrichson gebrachten Abbildungen kein Verleger. Ein Verlust ist hierdurch der deutschen Literatur jedenfalls nicht erwachsen. Holtzmann nahm jedoch Veranlassung, in Form einer Besprechung einen gedrängten Auszug aus dieser Schrift zu liefern[1] und zugleich Hauck zu antworten. Dieser hatte sich selbst eine Blöfse gegeben, indem er die Erzgruppe der blutflüssigen Frau zu Paneas (Cäsarea Philippi), wovon Eusebius in seiner Kirchengeschichte (7, 18) erzählt, als ein Weihegeschenk zu Ehren des Asklepios erklärte[2]. Wenn nämlich Eusebius, obwohl er die Gruppe an Ort und Stelle in Augenschein nahm, die Christusstatue von einem Asklepios nicht hätte unterscheiden können, so besäfsen wir ein Beispiel „der Vermittlung zwischen dem gnostischen und dem kirchlichen Christusbilde"; man könnte dann Holtzmanns Herleitung des bärtigen Typus aus der Antike nicht mehr durch den Hinweis auf die späte Zeit seines Aufkommens oder den christlichen Abscheu gegen heidnische Götterbilder entkräften. Holtzmann versteifte sich also auf seinen bisherigen Standpunkt, indem er sagte: „Die Kirche entlehnte den (heidnischen) Typus freilich nicht mit Bewufstsein; dafür schieben sich aber als Mittelglieder die Gnostiker ein, welche nach den Zeugnissen des Irenäus (I, 24, 5; 25, 6) und der Philosophumena (7, 32) zuerst Christusbilder gefertigt haben und dabei natürlich an griechische Typen sich anschlossen." [3] Tatsächlich hatten die gnostischen Simonianer das Bild ihres Propheten Simon nach der Gestalt des Jupiter und das seiner Gefährtin Helena nach der Gestalt der Minerva geformt[4]. Wenn aber Holtzmann den gnostischen Christustypus auf Gemmen noch erhalten sehen will und sich auf die Belege bei Dietrichson beruft[5], so stützt er sich auf den denkbar schwächsten Gewährsmann. Dietrichson war nicht der Mann, um echte und gefälschte, rein heidnische und gnostische geschnittene Steine voneinander zu scheiden. Es bedeutet darum nicht viel, wenn er unter den angeblich gnostischen Gemmen zahlreiche Serapisköpfe und darunter auch einige mehr als zweifelhafte Zeus-



Bild 6. **Orpheus.** Fresko. Rom, Katakombe S. Callisto. (Nach de Rossi.)

[1] Repertor. f. Kunstwissensch. V (1882), 436—443; noch ausführlicher: H. Holtzmann, Zur Entwicklung d. Christusbildes d. Kunst. Jahrb. f. prot. Theol. (1884) S. 71—136.

[2] Hauck a. a. O. S. 46.

[3] Repertor. f. Kunstwissensch. V, 438.

[4] Iren. Adv. haer. I, 23, 4.

[5] Repertor. f. Kunstwissensch. V, 440; Dietrichson, Christusbilledet S. 173 f. 181. 242 f.

Christusbilder finden will[1]. In Wirklichkeit vermag niemand auf Grund der Denkmäler zu entscheiden, ob die gnostischen Christusbilder einem jugendlich bartlosen oder mannhaft bärtigen Typus angehörten. Wenn die Heiden nach zwei vereinzelten Nachrichten eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Christen und den Serapisdienern herausfanden, so darf man ohne Anhalt in den Monumenten darauf keine archäologischen Hypothesen gründen. Es wird nicht gesagt, dafs die Ähnlichkeit auf den Kultbildern beruht. Konnte die äufserliche Verwandtschaft nicht in irgend welchen gottesdienstlichen Bräuchen bestehen?[2] Als der Gnostizismus schliefslich verschwand, minderte sich, nach Dietrichsons phantasievoller Ansicht, auch der Argwohn gegen die von ihm produzierten Kunstwerke und gingen die im dunkeln gnostischen Verbande entstandenen synkretistischen Bilder als Erbstücke in das Eigentum der Kirche über. Dabei soll die Blindheit „der Kirche" so grofs gewesen sein, dafs sie das alte gnostische Gut als solches gar nicht erkannte, sondern sich im Besitze des Porträts glaubte, das von Paneas und Edessa aus bezeugt wird[3].

In einem längeren Aufsatze verbreitete sich 1883 Viktor Schultze über „Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes"[4]. Seine Anschauungen bewegen sich nicht in Holtzmanns, sondern entschieden in Haucks Richtung, suchen jedoch vielfach neue Bahnen zu erschliefsen. Schultze ist Archäologe von Fach und lernte auf seinen Reisen viele altchristliche Monumente durch Autopsie kennen; sein Urteil ist also von Belang. Bezeichnend ist es für die Schwierigkeit des Gegenstandes, dafs sich selbst berufene Forscher lieber zu einer populär gehaltenen Darlegung als zu einer streng wissenschaftlichen Untersuchung über die Christusbilder entschlossen. Die vorhandenen Abbildungen der einschlägigen Denkmäler sind vielfach ungenügend, leiden an Ungenauigkeiten und Mifsverständnissen der Zeichner und bieten für stilistische Vergleiche und Datierungsversuche keine Unterlage. So bezieht sich Schultze auf die Fresken der Katakombe des Prätextatus an der Appischen Strafse, San Callisto gegenüber. Hier sollen in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts die ersten Bilder Christi auftauchen. Zwei Szenen kommen vorzüglich in Betracht: die Heilung der Blutflüssigen und die Samariterin am Jakobsbrunnen. In der ersten Szene[5] erscheinen drei bartlose Jünglinge mit kurzem Haar und freundlichem, mildem Gesichtsausdruck, in zeitgenössischer Gewandung, das faltige Pallium über einer Tunika mit langen Ärmeln; sie ziehen ruhig ihres Weges, während nach den Abbilduugen im Hintergrund eine Frau kniefällig am Boden liegt und von rückwärts mit der Hand den Gewandsaum des ersten Jünglings berührt; es wäre Christus in einem nüchternen römischen

[1] Ein gnostisches Christusbild nach dem angeblichen Original des Pilatus sah man früher in einer Gemme bei Jo. Chiflet, Jo. Macarii Abraxas (Antv. 1657) tab. XXVI u. III. Jetzt hält dies niemand mehr aufrecht. Dietrichson (S. 205 f.) findet auf dem fraglichen Stein Christus als Dionysos-Zagreus dargestellt. Vgl. auch Dobschütz, Christusbilder S. 99*.

[2] Socrates (Hist. eccl. 5, 17) berichtet über die Zerstörung des Serapeions zu Alexandrien durch den Patriarchen Theophilus i. J. 391; in seiner Biographie des Saturninus (8) teilt Flavius Vopiscus einen Brief Hadrians mit, worin dieser seinen Schwager Servian über die Einwohner Ägyptens also belehrt: „Die den Serapis verehren, sind Christen, und die sich Bischöfe Christi nennen, sind tatsächlich Verehrer des Serapis." Rep. f. Kunstw. V, 441.

[3] Dietrichson a. a. O. S. 214; Repert. f. Kunstw. V, 442.

[4] Zeitschrift f. kirchl. Wissenschaft und kirchl. Leben (1883) S. 301—315.

[5] V. Schultze, Archäologie d. altchristl. Kunst (München 1895) S. 342, Fig. 106; Roller, Les catacombes de Rome (Paris 1881) fig. 24; Garrucci, Pitture 38, 2.

Typus, mit rundlichem Gesichte, „von den Jüngern seiner Umgebung nicht zu unterscheiden". Schultze übersah aber eine Bruchlinie in der Abbildung; unser Fresko ist zum Teil zerstört, es fehlt vielleicht gerade der Oberkörper der Christusgestalt und wurde auf der Zeichnung ergänzt. Man kann also hier von einem Christustypus nicht sprechen. In der Brunnenszene[1] ist Christus nur mit der Tunika bekleidet und „die Darstellung erweckt eher den Eindruck eines ländlichen Idylls, denn einer ernsten Szene der heiligen Geschichte". Nimmt man noch hinzu, dafs auf diesen Fresken auch eine Dornenkrönung Christi[2] in so früher Zeit vorkommen soll, so steigen noch mehr Bedenken gegen die Treue der vorhandenen Abbildungen auf.



Bild 7. **Relief mit Basiliken, dem Quellwunder und der Heilung der Blutflüssigen.**
Von einem Sarkophag. Rom, Lateran.

Leider ist nun dieser Teil der Prätextatkatakombe seit vielen Jahren infolge des Eigensinnes eines Vignenbesitzers unzugänglich, so dafs von den jetzt in Rom lebenden jüngeren Archäologen niemand die Fresken gesehen hat. Sie müssen darum vorläufig aus der wissenschaftlichen Erörterung ausscheiden. Es ist dies um so bedauerlicher, als die betreffenden cömeterialen Anlagen zu den ältesten Roms gehören, unter anderem eine prächtige marmorne Türeinfassung (zur Krypta des Tribunen Quirinus) im Stile der klassischen Zeit aufweisen und ohne Zweifel teilweise ins 1. bis 2. Jahrhundert zurückreichen[3]. Schultze will der symbolischen Figur des guten Hirten kein höheres Alter

[1] Garrucci 38, 3.
[2] Ibid. 39, 1.
[3] Kraus, Rom. sott. (2. Aufl., Freiburg i. Br. 1879) S. 94. 518.

zuschreiben als der realen Christusgestalt in den Wunderszenen, gesteht aber zu, daſs der ideale Typus des guten Hirten sowohl wie des eigentlichen Christusbildes auf demselben Motive beruhe. Für dessen Entstehung verweist er auf den idealen Zug der alten griechischen Kunst im allgemeinen, glaubt aber damit nebenbei die „geschichtlich mögliche Authentie“ eines Christusporträts vereinbaren zu können. Schultze meint, wenn auch kein eigentliches Porträt vorhanden war, so mögen doch im 2. Jahrhundert noch Reminiszenzen nachgewirkt haben; Porträtähnlichkeit sei wohl vorauszusetzen bei der Erzstatue der Blutflüssigen in Cäsarea Philippi. Im Gegensatze zu Holtzmann, Hauck und Dietrichson nimmt Schultze das vielumstrittene Erzbild für den jugendlichen Typus in Anspruch; die Göttertypen standen fest, man konnte Asklepios nicht mit Christus verwechseln; bei den Christusbildern kannte man zu Eusebius' Zeit den bärtigen Typus noch nicht. „Gemälde und Reliefs des 3. und 4. Jahrhunderts zeigen uns die Heilung des blutflüssigen Weibes fast genau in derselben Auffassung wie in jener Gruppe; auch die Staude fehlt nicht, sie bezeichnet den Vorgang als einen im Freien sich vollziehenden“ [1] (Bild 7, S. 13). Dieselben Gründe wiederholte Schultze 1895 in seiner „Archäologie“ und fügte bei: „Gerade darum, weil Christusstatuen, wie wir mit Bestimmtheit annehmen dürfen, damals noch nicht vorhanden waren und im ganzen 4. Jahrhundert wohl nicht vorhanden gewesen sind, hat diese auf Volksüberlieferung ruhende Ausnahme um so mehr Wahrheit für sich.“ [2] Zur Zeit der Syrophönizierin gab es noch keinen feststehenden Christustypus; wenn die dankbare nichtjüdische Frau dem Herrn eine Erzstatue weihte, so wird sie kaum auf Porträtähnlichkeit gänzlich verzichtet haben. Man versteht also, wie Schultze auf Grund seiner jugendlichen Paneasstatue eine gewisse Authentie des frühen Christustypus vermutet. Ohne es klar auszusprechen, dachte sich Schultze wohl auch die Christusbilder der gnostischen Karpokratianer jugendlich bartlos, angeblich Kopien eines Originalporträts, welches Pontius Pilatus habe herstellen lassen [3]. Die Paneasfrage ist somit buchstäblich ein Streit um den Bart des Propheten; man sollte sich bei dieser Unsicherheit des Gegenstandes einer gröſseren Zurückhaltung befleiſsen. Zugegeben nämlich, daſs eine Verwechslung mit Asklepios ausgeschlossen sei, so bleibt immer die Möglichkeit noch offen, daſs es sich um einen von dem Heidengott verschiedenen, bärtigen Kopf handelte, den Eusebius ebendeshalb nur mit allem Vorbehalt als Christusporträt erwähnt, weil er einen derartigen Christustypus nicht kannte. Die heilbringende, fremdartige Pflanze aber kann nach dem Wortlaut bei Eusebius ein natürliches, lebendes Gewächs gewesen sein, das neben der Säule bis zum Gewandsaum des Standbildes emporwuchs, wie Rufinus (402 bis 403), Philostorgios (um 423) und Sozomenos (um 450) tatsächlich die Stelle verstanden [4]. — Näherhin glaubt Schultze im Bereich des jugendlichen Christustypus selbst eine frühere und eine spätere Epoche unterscheiden zu können. „Etwas über 200 Jahre hat der geschilderte Christustypus, der ein treues Abbild des jugendlich aufstrebenden Christentums der ersten Jahrhunderte ist, unbestritten das Feld behauptet. Indes schon im Verlauf des 3. Jahrhunderts

[1] Zeitschrift f. kirchl. Wissensch. (1883) S. 306; Garrucci 319; 321; 330, 5; 331, 1; 333, 1; 378, 4; 380, 4; 381, 1. Le Blant, Sarcoph. de la Gaule (Paris 1886) pl. 5, 1.

[2] V. Schultze, Archäologie d. altchristl. Kunst S. 286.

[3] Zeitschrift f. kirchl. Wissensch. (1883) S. 305.

[4] Euseb. Hist. eccl. 7, 18; Rufin. Hist. eccl. 7, 14; Philostorgios, Hist. eccl. 7, 3; Sozom. Hist. eccl. 5, 21. — Dobschütz, Christusbilder S. 252*. 256*—259*.

vollzieht sich in ihm eine leichte Veränderung. Der ideale menschlich natürliche Zug schwindet, das Gesicht dehnt sich in die Länge, der freundliche Ausdruck stimmt sich ernster und ernster um, das nunmehr lang herabfallende Haar wird zum konventionellen Abzeichen, die ganze Erscheinung erhält etwas Gemessenes, Feierliches [1]. Man fühlt deutlich das Streben durch, die religiöse Beurteilung Christi innerhalb der Gemeinde, wie sie im geschriebenen und ge-



Bild 8. **Christus von den Aposteln umgeben.** Wandgemälde in der Katakombe S. Agnese zu Rom. (Nach Garrucci.)

sprochenen Wort schon längst Ausdruck gefunden hatte, auch in den bildlichen Darstellungen zu ihrem Rechte kommen zu lassen. Und nicht nur der Typus, auch die gesamte Ausstattung und die Art der Verwendung der Christusfigur wird eine andere. Ausnahmslos zeigen die ältesten Darstellungen Jesus als Wundertäter, wie er Wasser in Wein verwandelt, die Fünftausend speist, den Lazarus zum Leben ruft. Jetzt wird er aus der Sphäre des Irdischen herausgenommen: auf erhabenem Throne gewahren wir ihn, umgeben von seinen Jüngern, die in feierlichem Ernst im Halbkreis sich um ihn ordnen" [2] (Bild 8). Sonach hätten wir den jugendlichen Typus teils kurzhaarig teils mit langem, auf Schulter oder Nacken herabfallendem Haare, wobei letztere Darstellung einem gesteigerten dogmatischen Interesse entspräche. Diese Beobachtung ist jedoch allzu subjektiv und hat in der Masse der Denkmäler keinen bestimmten Halt. Vier oder fünf Beispiele genügen nicht, um einen Zwischentypus (Bild 9) aufzustellen, zumal darunter einige als wenig beweiskräftig ausscheiden müssen. Das lange, auf die Schulter herabfallende Haar findet sich besonders schön und auffällig bereits an der berühmten Statue des guten Hirten im Lateranmuseum, die wohl nicht dem 3., sondern eher dem 2. Jahrhundert angehört. Auf den besten Sarkophagreliefs, wie auf dem Bassussarkophag [3], umrahmt Christi Antlitz ein auffallend



Bild 9. **Auferweckung des Lazarus.** Fresko in der Katakombe S. Domitilla zu Rom. (Nach Garrucci.)

[1] Garrucci 29, 3. 4; 31, 1; 61; 83, 1 u. ö. Die beiden letzten Nummern sind unbrauchbar für diesen Zweck.

[2] Garrucci 32, 1; 64, 1; 67, 1; 82, 1 u. ö.

[3] A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus Taf. 5, 6 u. 10. Der schöne Christuskopf kommt sowohl in Vorder- als in Seitenansicht vor; bei den Profilköpfen ist das Haar flacher und länger. Vgl. auch das interessante fragmentierte Relief ebd. S. 48.



Bild 10. **Marmorstatue des guten Hirten.** Rom, Lateran.

dickes, buschiges Lockenhaar, welches mitunter nicht einmal den Nacken bedeckt, geschweige bis auf die Schulter reicht. Die Züge treten in diesem starken Rahmen kräftiger hervor, aber die feine, zarte Wirkung des flachanliegenden, wolligen Haarschmuckes der Lateranstatue geht verloren. Beide Kunstwerke mögen etwa 100 Jahre voneinander abstehen, spätestens um 150 und 250 anzu-



Bild 11. Altchristlicher Sarkophag in Perugia.

setzen sein. Mit den grofsen Lichtdrucktafeln Msgr. de Waals kann man nunmehr bequem Vergleiche anstellen. Das Leben des lateranischen Kopfes mit der scharfen Wendung nach der Seite des Spielbeins, mit dem feurigen, spähenden

Auge, mit den erwartungsvoll geöffneten Lippen wurde später nie mehr erreicht; es ist der wachsame, ruhelose, schnellfüfsige Hirtenknabe, der seine Lieblinge keinen Moment aus dem Auge läfst (Bild 10). Auf den Sarkophagreliefs mit ihren biblischen Szenen kommt mehr die ruhige Würde und Erhabenheit des Gottessohnes zum Ausdruck, dessen ewige, himmlische Jugendschönheit keinem irdischen Weh und Wandel mehr unterliegt. Die Plastik war in der Antike die führende Kunst; sie verfügte über einen feststehenden Schatz von Typen. War einmal für eine Idee eine mustergültige Form geprägt, so verbreitete sich dieselbe in einer Unzahl von Kopien; kein untergeordneter Kunsthandwerker wich im wesentlichen davon ab. Bei Bestimmung eines Typus verdient also die Skulptur den Vorzug vor der Malerei. Gegen Schultzes Zwischentypus mit den langen Locken, die erst im 3. Jahrhundert aufkommen und ein Symptom der steigenden dogmatischen Wertung Christi in der Kirche sein sollen, spricht namentlich die Tatsache, dafs gerade die Thron- und Richterszenen in der cömeterialen Malerei meistens einen Christuskopf mit schlichtem, im Nacken kurz geschnittenem Haare aufweisen[1]. Die flüchtige Freskomalerei war weniger als die Plastik auf einen bestimmten Kopftypus angewiesen und bildete sehr häufig das Haar nach römischer Weise schlicht und kurz, so dafs Christus in seiner Umgebung nur durch Stellung und Gebärde kenntlich wird. Auch tritt in der Plastik das Knabenhafte mehr hervor als in der Malerei (Bild 11).


Bild 12. Der sogen. kallistinische Christustypus. Rom, Cömeterium der hl. Domitilla. (Nach Garrucci.)

Wie erklärt sich nun Schultze den Übergang des jugendlichen Typus zu dem des vollbärtigen Mannes? „Bis zum Jahre 350 ungefähr hatte der ältere Typus, den man als einen einheitlichen bezeichnen kann trotz seiner späteren (?) Umbildung, die Kunst beherrscht. Da tritt ein zweiter konkurrierender neben ihm auf, anfangs ganz vereinzelt hier und dort, und wir haben die merkwürdige Tatsache, dafs zwei Christustypen nebeneinander gehen, bis endlich der spätere den älteren nach fast 200jährigem Kampfe verdrängt und der alleinherrschende wird. Dieser spätere Typus unterscheidet sich von dem früheren zunächst nur dadurch, dafs der jugendlich ideale Christus in einen bärtigen, gesetzten Mann verwandelt ist. Sonst bleibt vorläufig die Fassung dieselbe. Man nennt diesen Typus in der Kunstgeschichte den kallistinischen, nach einem allgemein als Christusbild bezeichneten Wandgemälde des 4. Jahrhunderts angeblich in der Kallistkatakombe.“[2] Das bewufste Medaillonbild in der Mitte eines Plafonds mit ornamentaler Umrahmung befindet sich in der Katakombe von Domitilla, auch San Nereo und Achilleo benannt, früher irrig als San Callisto bezeichnet. Nach Schultze wäre aber dieses Brustbild kein Christus, sondern das Porträt des dort beigesetzten Toten. Diese Annahme ist sehr unwahrscheinlich wegen der charakteristischen Scheitelung des lang herabfliefsenden Haares, eine Tracht, die in Rom auf den Denkmälern des 3. und 4. Jahrhunderts nicht vorkommt. Auch der Ort des Gemäldes spricht für das Christusbild. Tatsächlich ist die ganze Darstellung mit dem zweiten Christustypus identisch (Bild 12). Schultze weist für dessen Ent-

[1] Garrucci 32, 1; 64, 1; 82, 1 u. 2; 83, 1; 92, 3. G.s Zeichnungen sind im Detail oft ungenau.

[2] Garrucci 29, 5; Zeitschrift f. kirchl. Wissensch. (1883) S. 308.

stehung jede Entlehnung von Asklepios- oder Zeusköpfen zurück; es bestehe nicht die entfernteste Ähnlichkeit zwischen den Typen, die man in Zusammenhang bringt. Desungeachtet setzt sich Schultze in schroffen Gegensatz zu Hauck, der in dem zweiten Typus eine Steigerung des verklärten Idealbildes nach der Richtung der Gottgleichheit und majestätischen Erhabenheit sah. Ganz anders Schultze. Der bärtige Christustypus tritt nach ihm nicht aus der Sphäre des Menschlichen heraus, im Gegensatz zu den Göttertypen; „ja er reflektiert nicht einmal mehr das Menschlich-Ideale. Vielmehr, die Alltagsmenschen, wie sie hin und her gehen auf der Strafse, erscheinen hier gleichsam typisiert. Und das gibt uns einen beachtenswerten Wink, wie der Ursprung dieses späteren Christusbildes zu begreifen sei. Es ist, um das im voraus kurz zu formulieren, das natürliche Produkt der abwärtsgehenden Entwicklung der christlichen Kunst. Den Künstlern des 4. Jahrhunderts fällt es aufserordentlich schwer, eine ideale Gestalt zu schaffen. Es fehlt ihnen die Phantasie, die Hand, mit einem Wort das künstlerische Vermögen dazu. Statt sich daher mit der Reproduktion des ihnen überkommenen idealen Christusbildes abzumühen, greifen sie lieber in das Alltagsleben hinein, unter die Menschen, wie sie hie und da sich dem Auge zeigen. Dort suchen sie ihre Vorbilder, und in diesen Vorbildern gehen die überlieferten idealen Typen unter, vollständig unter. Das ist nicht nur beim Christusbild, sondern auch bei den andern Figuren der Fall. Aus Petrus und Paulus, welche die ältere Kunst nur als ideale Jünglingsgestalten (?) kannte, freilich seltsam genug, werden Alte mit bärtigem, gutmütigem Gesichtsausdruck, wie etwa die loyalen Staatsbürger jener Zeit ausgesehen haben mögen, wenn sie zu Amt und Würden und in die Jahre gekommen waren. Auch die andern Apostel, nicht minder Moses und Joseph, machen diese Metamorphose durch: sie sind über Nacht bärtig und alt geworden. Vielleicht hängt dies auch damit zusammen, dafs im 4. Jahrhundert die vorübergehend unterbrochene Sitte des Barttragens wieder allgemein wurde. Besonders in gewissen kirchlichen Kreisen, in denen man auf ein gesetzliches, asketisches Leben Wert legte, scheint das der Fall gewesen zu sein. Nachdem schon im Anfang des 3. Jahrhunderts zwei angesehene Kirchenlehrer, Tertullian (?) und Klemens von Alexandrien, sich dahin ausgesprochen, dafs es unrecht sei, das Schermesser zu gebrauchen[1], erklärte eine kirchliche Bestimmung des 4. Jahrhunderts[2] geradezu: ‚Es ist nicht erlaubt, den Bart zu scheren und so die Gestalt des Menschen gegen die Natur zu verändern.‘ Solche Gedanken und solche Tendenzen mögen auch mitgewirkt haben, freilich nicht das neue Christusbild zu schaffen, aber doch es beliebt zu machen. Dieses Christusbild also ist mit den übrigen Darstellungen der christlichen Kunst, mit denen und unter denen es auftritt, ein natürliches Symbol des Unvermögens, der Ungeschicklichkeit und Armut der Kunst jener Zeit. Solange man vermochte, hielt man an dem älteren Typus fest; er hatte doch den Nimbus des ehrwürdigen Alters; aber enger und enger grenzt ihn der spätergekommene ein, um schliefslich das ganze Haus in Besitz zu nehmen.“[3] Später versuchte Schultze in seiner „Archäologie“[4] den bärtigen Typus zeitlich weiter herabzudrücken; die tiefgreifenden Kontroversen über die Gleichwesentlichkeit des Gottessohnes mit dem Vater hätten wohl die Gemeinden

[1] Clem. Paedag. 3, 3. Eine bezügliche Tertullianstelle fand ich nicht. Bei Schultze fehlt leider das erforderliche Zitat.

[2] Const. Apost. 1, 3.

[3] Zeitschrift f. kirchl. Wissensch. (1883) S. 308—310.

[4] V. Schultze, Archäologie d. altchristl. Kunst (1895) S. 343 f.

aufgeregt, dafs sie aber auch ihre Wirkung in die Kunst getragen, davon lasse sich nichts verspüren; die Christusgestalt des 3. Jahrhunderts habe sich behauptet; das 4. Jahrhundert sei vorübergezogen, ohne dafs sich der Typus weiter entwickelte. Schultze verfährt hier willkürlich und gewalttätig. Nicht einmal den Christuskopf in S. Pudenziana will er gelten lassen (Bild 13). Allein selbst im Falle einer durchgreifenden Restaurierung würde man soviel Pietät besessen haben, den jugendlichen Christus nicht in einen bärtigen zu ändern. Der gespaltene Bart mag von einer Ausbesserung herrühren; mufs deswegen der jetzige Zustand den Typus des ausgehenden 5. Jahrhunderts bieten? Einer Theorie zuliebe wird an den Denkmälern gedeutelt und gerüttelt! Von seiner Hypothese der künstlerischen Verelendung und Erstarrung scheint Schultze mittlerweile abgekommen zu sein. Die Monumente selbst strafen dieselbe Lügen: der jugendliche Typus kommt immer noch vor neben dem bärtigen. Auf den ravennatischen Sarkophagen erscheint der Christusjüngling kräftiger, entschlossener, gebieterischer als sonstwo; man denke ferner an das Apsismosaik von S. Vitale, wo der jugendliche Erlöser auf der Weltkugel thront, während zwei Engel den hl. Vitalis und den Bischof Ecclesius einführen und vorstellen, nicht zu reden von dem gewaltigen biblischen Bilderzyklus von S. Apollinare Nuovo[1]. Technisch bot ein bartloser Christus dem Künstler nicht mehr Schwierigkeit als ein bärtiger, da Gewandung und Körperbehandlung überall dieselbe schematische Gleichmäfsigkeit zeigen. Wie war es nur möglich, dafs ein geübter Archäologe dem zweiten Christustypus jeden idealen Wert absprechen konnte, da doch alle christlichen Jahrhunderte darin das Bild erhabenster Göttlichkeit erblickten! Schultze täuschte sich auch in der Wertung des Typus gegenüber der Alltagsmode. Gerade die Scheitelung der auf beide Schultern niederfliefsenden Haare ist ein besonderes Kennzeichen, abstechend von der gewöhnlichen Haartracht, dem regelmäfsigen früheren Typus ganz fremd. Einem römischen Manne, der sich eine solche Frisur erlaubte, wäre der Vorwurf des Gezierten, Geckenhaften und Weibischen nicht erspart geblieben. Es ist nicht richtig, in der Beifügung des Bartes die einzige typische Neuerung zu sehen. Was man übrigens in der Christustypik von den asketischen Haartrachten und den darauf bezüglichen Vorschriften zu halten hat, ergibt sich aus ebenderselben Stelle der Apostolischen Konstitutionen (1, 3), die man für die Pflicht des Barttragens geltend macht; es wird nämlich in demselben Atem dem Manne die Scheitelung und das lange Schulterhaar verboten: „Auch ist es dir als Gläubigem und Kind Gottes nicht erlaubt, das Haupthaar sorgfältig zu pflegen und in ein Geflecht zusammenzufügen oder herabrollen zu lassen oder zu scheiteln. . . .“ Auch Cyprian brandmarkt 251 in seiner Schrift „Über die Gefallenen“ (c. 20) das Glattrasieren als ein Zeichen der Üppigkeit und einen Ungehorsam gegen Gottes Gebot: „Wie beweint derjenige seinen Tod, der heiter und fröhlich daherkommt und, während doch geschrieben steht (3 Mos. 19, 27): ‚Ihr sollt die Gestalt eures Bartes nicht verderben‘, den Bart schneidet und sein Gesicht schminkt?“ Der allgemeinen Gepflogenheit gegenüber konnte eine solche Predigerstrenge nicht durchdringen. Erst im 5. Jahrhundert soll nach Schultzes neuester Theorie der Bruch mit der Tradition entstanden und der bärtige Typus erfunden worden sein; nach unstetem Umherirren habe derselbe erst im 6. Jahrhundert eine gröfsere Verbreitung und festen Boden gefunden. Als Entstehungsursache hält nun-

[1] Ebd. Abbildungen S. 259. 219. 212.

mehr Schultze, der ehedem nur von Alltäglichkeit und Kunsterstarrung gesprochen hatte, nach Hauckschem Muster eine dogmenhistorische Erklärung bereit. Wenn nämlich auf einzelnen Sarkophagreliefs Christus im irdischen Handeln jugendlich, in der Glorie bärtig erscheint, so sollen sich darin die theologischen Streitigkeiten und Bestimmungen über das Verhältnis der beiden Naturen in Christus widerspiegeln. Die Künstler wären also sehr extreme Gegner des Monophysitismus gewesen, den Papst Leo I. in dem berühmten Lehrschreiben an den Patriarchen Flavian von Konstantinopel 449 bekämpft und das Konzil von Chalcedon 451 endgültig verurteilt hatte. Die Künstler sollen buchstäblich beide Naturen in Christus, die göttliche und die mensch-



Bild 13. **Christus mit den Aposteln und zwei Matronen.** Apsidalmosaik in Santa Pudenziana zu Rom. (Nach de Rossi.)

liche, als im Sein und Handeln geschieden, in einem körperlichen Nebeneinander dargestellt haben! Welche Abgeschmacktheit, abgesehen von dem dogmatischen Irrtum, dessentwegen 431 das Konzil von Ephesus getagt hatte und Nestorius abgesetzt worden war! Die Künstler wären hiernach als Gegner des Eutyches zu Nestorianern geworden! Eine so gesuchte Deutung richtet sich selbst. Aufserdem sind die betreffenden Sarkophage aller Wahrscheinlichkeit nach um hundert Jahre früher entstanden. Die römische Skulptur erlahmte nach dem Goteneinfall von 410. Die neueste Forschung weist aus zwingenden stilistischen Gründen die besser gearbeitete Hälfte der römischen Sarkophage in vorkonstantinische Zeit und läfst für die spätest angesetzten bilderreichen Steinsärge die Möglichkeit einer Entstehung in konstantinischer Epoche offen. Man kann also den aufkommenden bärtigen Typus nicht in das 5. Jahr-

hundert hinabdrücken, sondern mufs im Gegenteil mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, dafs er bereits in der ersten Hälfte des 4. vorhanden war[1] (Bild 14).

In seiner „Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer“ erklärt Franz Xaver Kraus[2] den Mangel eines Christusporträts aus der Gefahr polytheistischer Verirrungen. Die ideale Auffassung einer ewigen, unverwelklichen Jugend herrscht wie in den Wunderszenen so auch dort, wo der Herr nur symbolisch unter dem Bilde des guten Hirten oder des Orpheus dargestellt wird. Statt auf dogmatische Gründe möchte Kraus den Wechsel des Typus eher auf einen allmählich sich vollziehenden Wechsel der Phantasie zurückführen, „wie er seit dem 4. Jahrhundert sich in dem alternden Römerreich vollzog. Je mehr die alte Jugendkraft und der alte Idealismus erlagen, desto mehr neigte sich die Zeit dem alternden, bald greisenhaften Christusbild zu als demjenigen, welches allein oder vorzüglich im stande ist, ihm den Begriff der Gottheit und Majestät zu veranschaulichen. Die Porträtmalerei auf den Münzen und Medaillen nimmt einen ähnlichen Verlauf“. Dieselben Anschauungen kehren wieder im ersten Bande der „Geschichte der christlichen Kunst“[3]. Auf eine Entstehungstheorie für den jugendlichen Typus wird gänzlich verzichtet[4] und bezüglich des späteren Christusbildes im Anschlufs an Dietrichson allgemeinen Erwägungen Raum gegeben; verschiedene Zeiten und verschiedene Völker hätten ihre Ideale männlicher Schönheit und gebietender Hoheit verwirklicht[5]. Allein bei aller Mannigfaltigkeit der Auffassung und Ausführung der Christusbilder hielten die einzelnen christlichen Nationen auf ihren verschiedenen Kunststufen mit unverkennbarer Zähigkeit an den Grundzügen des einmal überlieferten Christustypus fest. Das Wesentlichste ist wohl bei schematisch regelmäfsigen Zügen die Scheitelung der lang herabfliefsenden Haare, für einen Mann immerhin eine seltene und auffallende Tracht; es liegt Milde und Würde zugleich darin.

Sehr skeptisch und mit Eigenem kargend äufserte sich Heinrich Detzel[6] in seiner „Christlichen Ikonographie“ über die bisherigen Erklärungen der Christustypen. „Man hat sich das Verhältnis dieser Typen und den Wechsel derselben verschieden vorgestellt. . . . Man hat hingewiesen auf die Einwirkung der dogmatischen Vorstellung seit Athanasius, dafs nämlich die Gottheit Christi besonders betont werden solle, und endlich hat man diesen Wechsel nur als einen allmählich sich vollziehenden Wechsel der Phantasie ansehen wollen, wie er seit dem 4. Jahrhundert sich in dem alternden Römerreiche vollzog. Allein das gehört alles ins Reich der Phantasie, wie die Er-

---

[1] H. Holtzmann bekämpfte von seinem mythologisierenden Standpunkte aus die Aufstellungen Schultzes. Jahrb. f. prot. Theol. (1884) S. 71—136.

[2] Real-Encyklopädie II (1886), 27 f.

[3] Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I (Freiburg i. Br. 1896), 176 ff. 185. 226 ff.

[4] Ebd. S. 180.

[5] Ebd. S. 184. — Zu einer unverdienten Ehre gelangte Th. Trede; er wird nämlich von Kraus und danach von Nik. Müller als Vertreter der Zeusvorlage für das Christusbild aufgeführt. Trede veröffentlichte in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1886 einen wirren, wüsten Aufsatz: „Glaube und Aberglaube in Neapel.“ Man liest dort lediglich (Nr. 207, S. 2034), „dafs in der Kirche S. Carlo Arena ein (barocker?) Christuskopf genau dem allbekannten Zeustypus nachgebildet ist“. Der Artikelschreiber nimmt Anstofs an den drei Buchstaben D. O. M. in den Kirchen und sieht darin einen Beweis, dafs der Neapolitaner an den Olymp, nicht an den Himmel glaube! Die drastische Heiligenverehrung des süditalienischen Volkes ist natürlich krasser Polytheismus! Derartige Auslassungen verdienen in einem wissenschaftlichen Werke kein Zitat.

[6] Christl. Ikonographie I (Freiburg i. Br. 1894), 85.

klärung eine mehr poetische als wirkliche ist, welche auf den Unterschied der verfolgten und der sieghaften Kirche hinweist."

Mit mehr Vertrauen zu der modernen archäologischen Methode trat Nikolaus Müller[1] an die Lösung dieser Probleme heran, ohne sich deren Schwierigkeit zu verhehlen. Nach ihm ist der frühere Christustypus naiv zu nennen; weil er jedoch mit solcher Zähigkeit festgehalten wurde, kann er nicht das Produkt freischaffender künstlerischer Phantasie sein. „Volkstümliche Anschauungsweise schuf mit dem altchristlichen Bilderkreis auch die ersten Christusbilder." [2] „Heutzutage mag man die naive Form, die sie (die jugendliche Kirche) gewählt, mit dem Stammeln des Kindes vergleichen; in ihren Augen bedeutete diese aber ohne Zweifel das Höchste, was sie von Christus

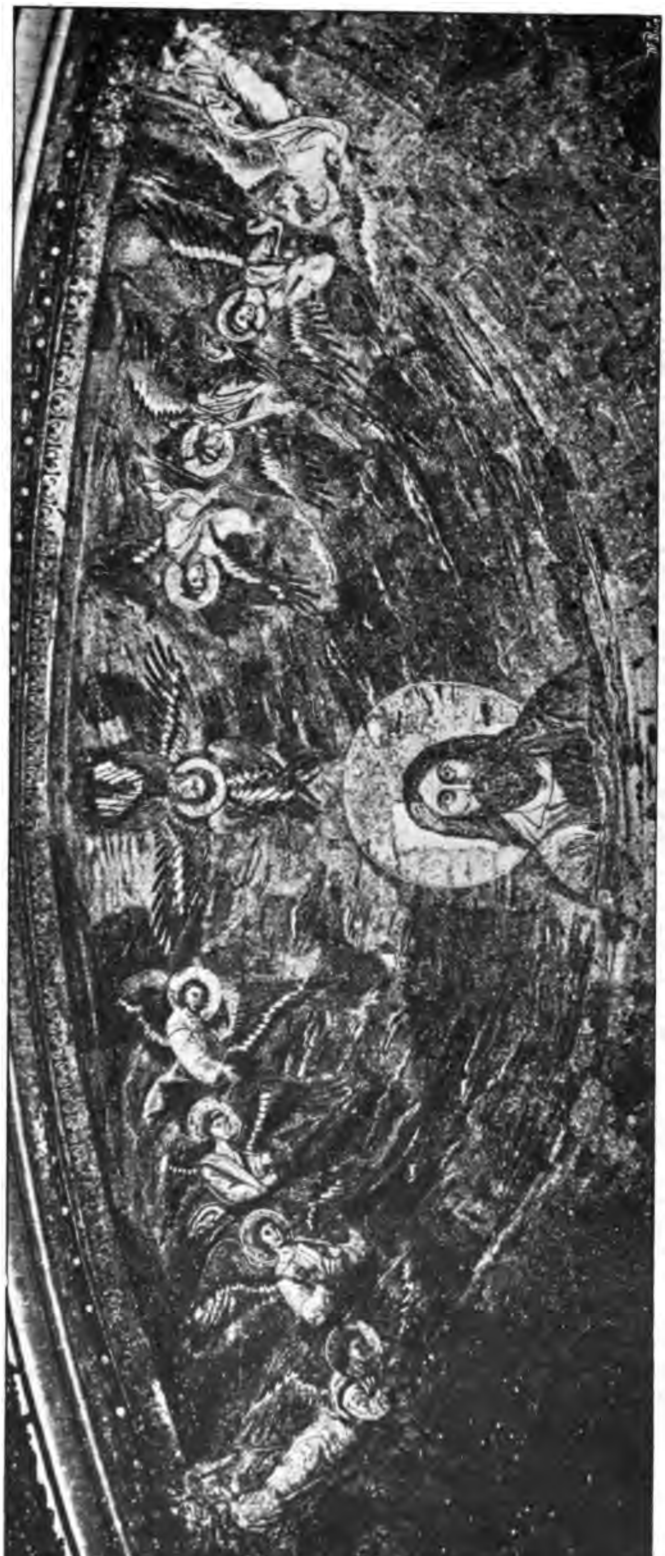


Bild 14. Christusbild der konstantinischen Zeit. Oberer Teil des Apsismosaiks der alten Lateranbasilika zu Rom.

---

[1] „Christusbilder", in Haucks Realencyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche IV[3] (1898), 63—82.

[2] Ebd. S. 75 u. 77.

im Bilde auszusagen wufste; würde sie doch sonst nach einem andern Ausdruck gesucht und diesen gewifs auch gefunden haben, zumal die Antike eine wahre Schatzkammer von Schönheitsidealen bereit gestellt hatte." [1] Die bärtigen Typen überwogen bei den antiken Götteridealen, und doch wurde kein bärtiger Kopf gewählt. — Allerdings liegt in der altchristlichen Kunst ein volkstümliches Element, das in der theologischen Literatur der vornicänischen Väter keine Stütze fand. Die Kirchenschriftsteller besafsen für Christi Erscheinung kein körperliches Schönheitsideal, eher das Gegenteil. Allein der jugendliche Typus namentlich der Sarkophage ist doch weit entfernt von volkstümlicher Naivität. Gerade wegen seiner Kühnheit und Seltsamkeit, als auffallend und aufserordentlich, mochte er in der jungen Kirche beliebt werden; entstehen konnte er nicht aus dem Schofse des Volkes, am allerwenigsten in dem nüchternen, phantasielosen Rom. Über dem schönen Christusjüngling schwebt ein Hauch hellenistischer Ästhetik und zielbewufster Spekulation. — Auch der spätere Christustypus ist nach Müller eine Idealschöpfung des Volkes. Die Änderungen der Sprache gehen vom Volke aus, ebenso der Wechsel der Kunstformen. Schultze hatte an asketische Bartvorschriften gedacht und dem bärtigen Christusbild jede, auch die rein menschliche, Idealität abgesprochen, so dafs eine unfähige Technik einfach zum Alltagsmenschen gegriffen hätte. Demgegenüber denkt Müller an ein volkstümliches, auch kirchlich gebilligtes Modeideal (Bild 15). Zwar gebrauchten die Kaiser von Konstantin bis Mauritius mit Ausnahme Julians die Bartschere; nicht so aber alle ihre Untertanen. Es gibt viele bärtige Köpfe auf den Rundschildern der Sarkophage. Für besonders bedeutungsvoll hält Müller zwei Stellen bei Augustinus, wo der Bart als Zeichen von Tapferkeit, jugendlicher Strammheit und frischer Tatkraft, kurz, als Merkmal der Vollkommenheit gepriesen wird [2]. In diesen Worten sei die Lösung des Rätsels gegeben; zu Augustins Lebzeiten (?) sei der bärtige Typus Christi und der Apostel aufgekommen; dafs aber tatsächlich die leitenden Motive für den bärtigen Typus in dieser Richtung lägen und nicht etwa in der Richtung des blofsen Realismus und Zurückgehens auf die Altersangaben in den biblischen Schriften, das beweise bis zur Evidenz die weitere Entwicklung, die Christus und seine Apostel, in der Absicht, sie noch würdevoller und erhabener zu gestalten, immer älter und greisenhafter werden liefs [3]. Es liegt sicher etwas Richtiges in dieser Beobachtung. Allein man darf das Gewicht der augustinischen Rhetorik nicht überschätzen. Die pathetische Psalmstelle vom Barte Aarons erregte die Begeisterung des grofsen Afrikaners; zudem war die Vorliebe für die Barttracht bei den Kirchenschriftstellern nichts Neues. Schon der Alexandriner Klemens und Cyprian hatten sich, wie bereits bemerkt, in diesem Sinne geäufsert. Gerade was wir zu hören wünschen, fehlt bei Augustinus. Am Barte wird nicht der Eindruck des Ehrwürdigen und Majestätischen, sondern lediglich des jugendlich Kraftvollen betont! — Besondere Aufmerksamkeit widmete Müller mit Recht dem gescheitelten Haupthaar; es finde sich niemals bei dem Christusbilde der ersten Phase und sei namentlich dem bärtigen Mosaiktypus eigen; die Scheitelung lasse

[1] Haucks Realencykl. IV³, 78.

[2] Barba significat fortes; barba significat iuvenes, strenuos, impigros, alacres. Ideo quando tales describimus, Barbatus homo est, dicimus; und: Barba non intellegitur nisi in perfectis. Augustin. Enarr. in ps. 132 (Migne, Patr. lat. XXXVII, 1733 u. 1736).

[3] Haucks Realencykl. IV³, 79.

sich aus der gewählten Länge des Haares allein nicht erklären. Vielleicht mufs man doch einige Fälle von Haarscheitelung bei dem jugendlichen Typus auf Katakombenfresken zugeben[1]; ihre Zahl verschwindet aber jedenfalls unter der Masse der Denkmäler. Später, wie im Codex Egberti, griff der Scheitel auch bei dem unbärtigen Typus Platz. Man darf darin einen Beweis sehen, dafs er schliefslich für charakterischer galt als der Bart. Müller findet in der Scheitelung die Zugehörigkeit des Heilandes zum Volke Israel ausgedrückt. Abgesehen von den Engeln und der Personifikation des Jordan, komme diese Haartracht in der Kunst nur noch Juden und solchen Christen zu, die aus der Synagoge hervorgingen; man denke an Abraham, Melchisedech (?), Isaak, Jakob, Hohepriester und Priester, Isaias, Jeremias, Johannes den Täufer; seltener erscheinen so einzelne Apostel und Evangelisten. Asklepios-

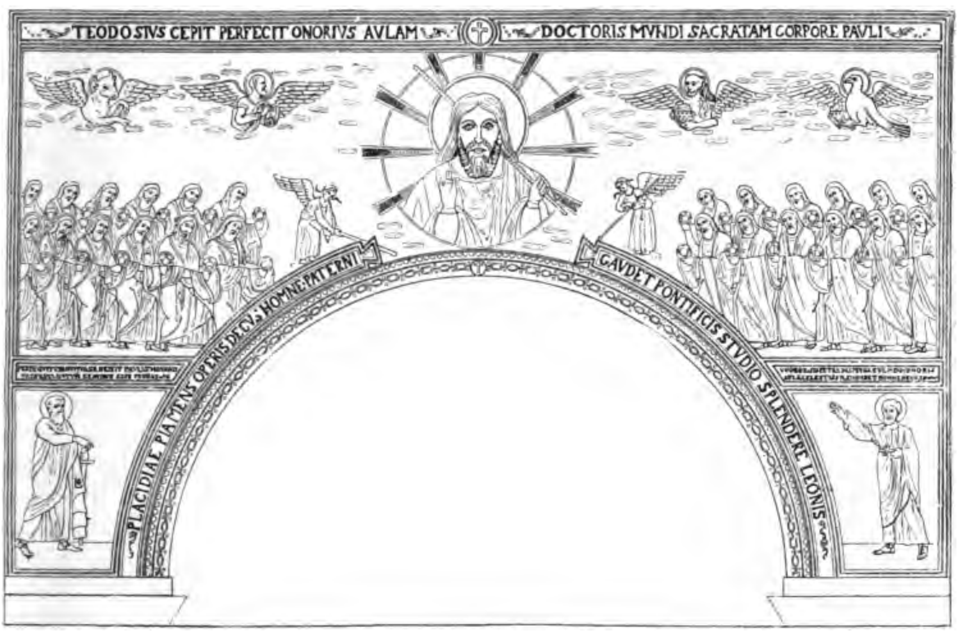


Bild 15. **Mosaik der Galla Placidia am Triumphbogen der Paulusbasilika zu Rom.**

köpfe zeigen nur ausnahmsweise gescheiteltes Haar; ähnlich wie Christus ist Plato gescheitelt. Genaue Nachweise wären hier wegen der Wichtigkeit der Sache sehr erwünscht gewesen.

Kürzlich veröffentlichte Joseph Strzygowski[2] ein grofses Marmorrelief (1,42 *m* hoch und 1,24 *m* breit), die Schmalseite eines Sarkophags, worauf fast lebensgrofs Christus mit zwei Aposteln dargestellt ist in einem architektonischen Rahmen, dessen reicher Schmuck die würdigen Gestalten zu voller, schöner Wirkung bringt (Bild 16, S. 27). Das Prachtrelief befindet sich jetzt im Berliner Museum, Abteilung für Bildwerke der christlichen Epoche; es stammt aus Konstantinopel, wo derartige figurengeschmückte christliche Sarkophage eine grofse Seltenheit sind. Ähnliche Sarkophage mit derselben charakteristischen Architektur kamen in Kleinasien zu Tage; Säulen mit gewundenen Rillen,

[1] Garrucci 67, 1; 31, 1(?).

[2] Orient oder Rom. Beiträge zur Gesch. der spätantiken und frühchristlichen Kunst (Leipzig 1901) S. 40—61.

Postamenten und Doppelvolutenkapitälen und mit einem merkwürdigen Aufsatz, anscheinend ein übriggebliebenes Architravstück, tragen einen flachen Giebel. Das Berliner Relief kann nach Strzygowski nicht später als im 4. Jahrhundert entstanden sein. Bringt man in Anschlag, dafs alle bisherige Sarkophagdatierung zu spät angesetzt ist, so kommt man trotz des Scheibennimbus mit plastisch ausgedrücktem Kreuze hinter dem Haupte Christi vielleicht in vorkonstantinische Zeit. Man mufs nämlich wissen, dafs typische Formen, wie der Kreuznimbus, aus dem Orient kommen und dort also erheblich früher aufgetreten sein dürften als in Rom. „Die Gestalt Christi fällt aus allem heraus, was wir bis jetzt von ältesten Darstellungen seiner Person kannten. Es ist eine letzte Schöpfung des hellenistischen Geistes, und daraus erklärt sich auch, warum Christus als ein Idealbild jugendlicher Schönheit vorgeführt werden kann." Die Christusgestalt ist ein hochgewachsener, bartloser Jüngling mit einem Lockenhaar, das in die Stirne hereinfällt und den Nacken halb bedeckt; um eine halbe Kopflänge überragt der Herr seine beiden bartlosen, aber etwas mannhafteren Gefährten, welche Diptychen halten. Das schlicht anliegende, kurze Haar der Apostelköpfe läfst das Gelock bei Christus noch mehr hervortreten[1]. Die Haltung Christi ist voll ruhiger Würde, der Blick zur Seite gewendet. Das Untergewand reicht nicht bis zum Knöchel, der Mantel ist derart um die linke Schulter geschlagen, dafs der linke, gerade herabhängende Arm ganz bedeckt wird, während der rechte quer vor der Brust in einer Mantelfalte ruht. Christus steht in einer Art Tabernakel, während sich über den beiden Aposteln kein Giebel schliefst. „In dem Berliner Relief herrscht absolute Ruhe und jener Hauch göttlicher Unnahbarkeit, den erst Raphael in seiner Sixtinischen Madonna wieder menschlich zu verklären wufste. Die Mittel aber zur Herstellung dieses Eindruckes sind ganz andere als auf den altchristlichen Sarkophagen Italiens. Keine erhobene Rechte, keine Rolle oder Kreuz, kein Thron ist vorhanden; der Bildhauer veranschaulicht die Göttlichkeit durch menschliche Würde und Gröfse und erreicht eine Wirkung wie kaum sonst irgendwo. Wäre auch der Kreuznimbus nicht, wir würden doch empfinden: das ist eine vornehme, bedeutende Erscheinung; um ihr zu nahen, mufst du dein Bestes im Herzen bereit halten." In der ganzen Gestalt und Haltung Christi sieht nun Strzygowski nichts anderes als eine Wiederholung jenes Typus, mit dem die griechische Kunst der grofsen Blütezeit geistigen Adel zu kennzeichnen pflegte. Zum Vergleiche dienen die Statuen des Sophokles im Lateran und des Äschines in Neapel; allerdings stemmt Christus den linken Arm nicht stolz in die Seite wie Sophokles! Dies alles mag zugegeben werden; aber die Wahl eines schönen, lieblichen Idealkopfes gleich dem praxitelischen Eubuleus, berühmt aus dem eleusinischen Mythus, bleibt immerhin noch ein Rätsel. Die römischen Katakombenfresken haben allerdings als guten Hirten wie als wundertätigen Christus einen jungen Mann mit kurzem, schlichtem Haare, der sich von seiner Umgebung nicht unterscheidet; man darf aber nicht vergessen, dafs diese Durchschnittsfigur eines römischen Jünglings lediglich dem flüchtigen cömeterialen Fresko, und auch ihm nicht ausnahmslos eigen ist, während die Sarkophage mit jener der Plastik eigenen Typentreue den idealen Lockenkopf festhalten. Zudem bleibt immer noch zu erklären, warum der wenig poetische römische Freskomaler der ersten

[1] Das weit zurückliegende Band im Haare des Herrn scheint mir zweifelhaft.

Jahrhunderte Christus ausnahmslos als unbärtigen Jüngling darstellte. Den jugendlichen Typus Christi mit den langen Locken, die Statuette des guten Hirten in ihren beiden Abarten denkt sich Strzygowski im griechischen Osten entstanden. Man kann ihm unbedenklich beistimmen; im folgenden wird sich bei ganz anderer Beleuchtung derselbe Ausblick ergeben. Unaufgehellt ist jedoch bisher das Dunkel, das auf der Entstehungsgeschichte des ausgesprochen idealschönen Typus liegt. Man sollte ihn auch im Bereiche der griechischen



Bild 16. Der Christusjüngling und zwei Apostel. Sarkophagrelief im Berliner Museum.
(Nach Strzygowskis Photographie.)

Hälfte der jungen Christenheit für unmöglich halten, da auch nach den grofsen griechischen Theologen der menschgewordene Logos den äufseren Glanz körperlicher Schönheit verschmähte.

So führten die verschiedenen bisher unternommenen Versuche, die Probleme der Christustypik zu lösen, oft zu ganz widersprechenden Ergebnissen. Gleichwohl war die Beleuchtung des Gegenstandes von verschiedenen Seiten, wenn auch nicht immer glücklich, doch nicht unnütz. Durch Abwägung und Sichtung aller bisher gewonnenen Erkenntnisse liefs sich für die folgende Untersuchung eine sichere Grundlage schaffen.

Es steht nunmehr fest: Der jugendliche Typus, der sich besonders klar in der Plastik, weniger im lokal gefärbten Fresko zeigt, kontrastiert als ausgesprochenes Schönheitsideal mit der kirchlichen Theologie der vornicänischen Griechen und Lateiner; er ist volkstümlich beliebt, ohne aus der Volksanschauung selbst hervorgegangen zu sein; es offenbart sich in ihm ein hochentwickeltes ästhetisches Empfinden, vereint mit dem kühnsten Schwung des religiösen Gedankens. Einen Bruch mit der alten Kunstübung bedeutet der bärtige Typus; derselbe ging nicht auf dem Wege allmählicher Stilwandlung aus dem jugendlichen Idealbild hervor; er ist ebensoweit entfernt von einem kunstmüden, realistischen Alltagsmodell als von einem spätrömischen Modeideal; es eignet ihm eine halb nationale, halb individuelle Charakteristik, welche auf den Orient weist. Würde und Milde sind seine Signatur.

Kap. II. Untersuchung des jugendlichen Christustypus nach Herkunft und ursprünglichem Charakter.

Wiederholt wurden in der vorgeführten Literatur die Gnostiker genannt. Man suchte namentlich den spät aufkommenden bärtigen Typus von ihnen herzuleiten; die Hypothese zeigte jedoch wenig Beweiskraft. Bei dieser Anschauung mufste der frühe, jugendliche Typus als das eigentlich katholische Christusbild, als die ureigene Kunstschöpfung der Grofskirche erscheinen, an deren Stelle später das gnostische Idealporträt trat. Die Verhältnisse liegen jedoch eher umgekehrt. Niemand stellte sich bisher im Ernste die Frage, ob denn der schöne Christusjüngling oder Christusknabe der Kunst aus der frühkirchlichen Gesamtauffassung des Erlösers hervorgehen konnte. Niemand erwog die Möglichkeit, ob nicht gerade hier eine gnostische Beeinflussung stattfand. Die Gnostiker standen wohl aufserhalb der Kirche; allein ihr Bestreben, hellenistische Bildung mit der christlichen Lehre zu verschmelzen, sicherte ihnen eine grofse Bedeutung in den geistigen Strömungen der Zeit. Ägyptische Gnostiker, die Anhänger des Basilides, feierten bereits in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts am 6. Januar ein Epiphaniefest, das die griechische Kirche um 300, die lateinische noch etwas später übernahm[1]. Die Gnostiker dichteten und komponierten Hymnen für den Gottesdienst, deren Anziehungskraft die Kirche durch ähnliche Schöpfungen bekämpfen mufste; man denke nur in Syrien an Bardesanes und den hl. Ephräm. Gnostische Evangelien und Apostelgeschichten gaben Antwort auf alle Fragen eines grübelnden Aberwitzes und konnten aus dem Machtbereiche der Kirche nicht verbannt werden, wie die erhaltenen zahlreichen katholischen Bearbeitungen zeigen. Die gnostische Kunst, von welcher die erhaltenen Abraxasgemmen Zeugnis geben[2], trug mit ihrem Hang zum Symbolischen wohl dazu bei, dafs auch die früheste kirchliche

---

[1] Clem. Strom. 1, 21 (Migne, Patr. graec. VIII, 888 a); Hermann Usener, Das Weihnachtsfest. Religionsgeschichtl. Untersuchungen I (Bonn 1889); Suitbert Bäumer („Katholik" 1890, S. 1 ff.) stellte die gesicherten Ergebnisse aus Herm. Useners Schrift zusammen.

[2] Jo. Chiflet, Jo. Macarii Abraxas. Antverp. 1657. Leider fehlt eine neuere Arbeit über diesen ebenso wichtigen als lohnenden Stoff.

Kunst eine ähnliche Richtung nahm. Die gigantischen Systeme gnostischer Irrtümer mit den Traumgestalten einer überreizten Phantasie beweisen, welch gewaltige Bewegung das Christentum von Anfang an in der gebildeten Welt des Hellenismus hervorrief. Naturgemäfs mufste sich die Kirche, welche den überlieferten christlichen Wahrheitsschatz gegen den Ansturm einer ganzen Kulturwelt zu verteidigen hatte, vielfach grofser Zurückhaltung befleifsen; sie mufste zunächst abwehren, ehe sie an Aufnahme und selbständige Verarbeitung hellenistischen Bildungsstoffes denken konnte. Kein Wunder also, wenn die gnostische Literatur im 2. Jahrhundert die kirchliche weit überflügelte, wenn gnostische Bildung und Kunst durch eine wenig wählerische Verwendung von antiken Elementen einen überraschend schnellen und hohen Aufschwung nahm! Bardenhewer[1] schreibt im ersten Bande seiner grofs angelegten Literaturgeschichte: „Bildeten die Antignostiker, von welchen wir, dank dem Vater der Kirchengeschichte, noch Kunde haben, eine immerhin beträchtliche Streiterschar, im Vergleich mit ihren Gegnern, den literarischen Verfechtern des Gnostizismus, waren sie eine winzige Minderheit, welche menschlicher Voraussicht nach aller Hoffnung auf den Sieg entsagen mufste.“ So ablehnend man sich in kirchlichen Kreisen gegen die häretischen Lehrgebäude der Gnostiker ver-



Bild 17. Sarkophag mit symbolischer Darstellung der Auferstehung Christi in der Mitte, links Kreuztragung und Dornenkrönung, rechts Gefangennahme und Verurteilung. Rom, Lateran.

[1] Geschichte d. altkirchl. Literatur I (Freiburg i. Br. 1902), 482 f.

hielt, ihre religiösen Erzählungen und Sagen aus dem Leben des Herrn, seiner Mutter und seiner Apostel füllten eine merkliche Lücke in der neutestamentlichen Geschichte aus und besafsen für das christliche Volk einen unwiderstehlichen Reiz. Gegen den schädlichen Einflufs dieser Schriftstellerei, welche mit unheimlicher Üppigkeit auf gnostischem Boden gedieh, wufste sich die Kirche nur zu schützen durch katholische Rezensionen der Erzählungsstoffe mit möglichster Beseitigung der lehrhaften, meist in lange Reden gekleideten Stücke. „Den schlagendsten Beweis für die Beliebtheit der Apokryphen liefert die Eigentümlichheit ihrer handschriftlichen Überlieferung.“ [1]

Der gnostische Einflufs auf dem Gebiete der Kunst läfst sich bei dem Mangel an erhaltenen Denkmälern nicht so deutlich verfolgen. In einem merkwürdigen Fresko einer sizilianischen Katakombe [2] glaubte Achelis eine gnostische Darstellung sehen zu dürfen. Die römischen Katakombenbilder zeugen allerdings in der Auswahl ihrer historischen Szenen durchweg für die kanonischen Evangelien, nicht für die Apokryphen; aber die jugendliche Christusgestalt, wie sie besonders im Sarkophagtypus uns entgegentritt, mufs eine eigene Entstehungsgeschichte haben.

Zwei Merkmale charakterisieren den Typus: Christus ist schön von Angesicht und fast knabenhaft in der Gestalt (Bild 17). Die Schönheit des Kopfes wird durch eine oft auffällige Zierlichkeit des umrahmenden Lockenhaares erstrebt. Die Locken haben manchmal, ähnlich wie bei geschnitzten Köpfen Tillmann Riemenschneiders, die Form von Rosenknospen, die Tiefen sind mit dem Bohrer ausgehöhlt. Man beachte besonders ein Sarkophagfragment: „Christus als Gefangener zwischen zwei Soldaten“, das vor einigen Jahren in den Besitz des deutschen Campo-Santo-Museums zu Rom gelangte, und vergleiche damit den Christuskopf auf der analogen Szene des Bassussarkophages! [3] Die Neigung zum Knabenhaften ist in der Plastik durchgehends unverkennbar, fällt aber auch auf vielen Katakombenbildern des 3. Jahrhunderts auf. Christus erscheint vielfach nicht als Jüngling näher dem Manne, sondern näher dem Knaben.

Vergebens sucht man in der gesamten altkirchlichen Literatur nach einer derartigen konstant festgehaltenen und einigermafsen verbreiteten Christusvorstellung. Diese Lücke wird ausgefüllt durch einen an Theophanien besonders reichen, gnostischen Literaturzweig, dessen Überreste zum Teil erst durch die eifrige Handschriftenforschung des letzten Dezenniums ans Licht gezogen wurden. Es sind die gnostischen Apostelgeschichten, wo Christus den Seinen in häufigen Wundererscheinungen zu Hilfe kommt. An der Spitze stehen Akten des Petrus, Akten des Andreas und Akten des Johannes, deren gnostischer Charakter trotz einer katholischen Überarbeitung unzweifelhaft ist. Sie stammen sehr wahrscheinlich sämtlich aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts [4]; aus inneren Gründen glaubte man auf einen

[1] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 368.

[2] J. Führer, Forschung. z. Sicilia sotteranea (München 1897) S. 112 f. 119; Taf. XI, 2.

[3] A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus (Rom 1900) Abb. S. 48 u. Taf. VI. Auf dem Fragment steht der jugendliche Christus mit gebieterisch erhobenem Haupte da, als wollte er Verwahrung dagegen einlegen, dafs der Soldat an ihn Hand anlege. Grofse, knospenförmige Locken umrahmen das Antlitz. Dieselbe Lockenform zeigt sich auch bei dem gefangenen Christus des Bassussarkophages, nur sind sie mehr auf das buschige Hinterhaar beschränkt.

[4] Bardenhewer a. a. O. I, 414. 433. 438.

und denselben Verfasser schliefsen zu dürfen. Die Andreas- und Johannesakten werden häufig zusammen genannt, mitunter aber auch die Petrusakten mit letzteren verbunden [1]. Ein gewisser Leucius wird seit Anfang des 5. Jahrhunderts sehr häufig als Verfasser solcher apokrypher Apostelgeschichten erwähnt, so von Augustinus, Evodius von Uzalum, Turibius von Astorga, Papst Innozenz I. und Photius; letzterer schreibt wohl ohne Grund seinem „Leucius Charinus" auch Thomasakten und Paulusakten zu [2]. Epiphanius (Haer. 51, 6) kennt einen Schüler des Apostels Johannes, namens Leucius; vielleicht führte sich der gnostische Aktenschreiber in einem verlorenen Stücke der ihm mit Vorliebe beigelegten Johannesakten unter diesem Namen selbst ein. Die gnostische Herkunft dieser Schriften verrät sich durch die nicht ganz ausgetilgte Lehre von einem Scheinleib Christi, durch Verpönung eines jeden, auch des ehelichen Geschlechtsverkehrs bei den religiös höher Stehenden, durch die Bezeichnung von Brot und Wasser als eucharistische Opferelemente.

Läfst Zahn [3] die Johannesakten von einem Kleinasiaten aus der Schule Valentins zwischen 160 und 170 verfafst sein, so schreibt man mit gutem Grund die Thomasakten, welche syrisch und griechisch vorliegen, wegen der eingeflochtenen syrischen Hymnen einem Anhänger des Bardesanes in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts zu [4]. Bardesanes hatte nachweisbar Beziehungen zur Schule Valentins [5]. Diese Wahrnehmung ist von Bedeutung; sie verstattet einen Schlufs auf die weite Verbreitung des gnostischen Christusideals, wie es uns in den Teophanien entgegentritt.

Bei den Matthäusakten, von denen nur der Schlufs, nämlich das Martyrium, erhalten ist, kann man zwar die gnostische Herkunft nicht mit Sicherheit beweisen [6], doch wollte Lipsius noch hinreichende gnostische Spuren erkennen, um eine gnostische Urschrift aus dem Anfange oder der Mitte des 3. Jahrhunderts zu vermuten. Die wiederholten Erscheinungen Jesu in Knabengestalt dürften als gnostisches Kennzeichen nicht zu unterschätzen sein. Möglicherweise bekundet sich jedoch lediglich die Nachwirkung der gnostischen Apostelgeschichten bei einem späteren katholischen Aktenschreiber. Da die Kirchenschriftsteller des Altertums keinerlei Kenntnis der Matthäusakten verraten, vermutet Bardenhewer, sie seien erst im 4. oder 5. Jahrhundert verfafst worden. Aufser dem griechischen Texte existiert auch eine alte lateinische Übersetzung.

Noch in den äthiopischen Apostellegenden, welche Malan ins Englische übertrug [7], begegnet uns bei Andreas und bei Jakobus die knabenhafte Christuserscheinung.

In den Theophanien aller dieser Apostelgeschichten tritt Christus immer wieder auf als Jüngling, als Knabe oder Knäblein, schön, wohlgestaltet, glänzend, freundlich lächelnd; er heifst kurzweg „der Schöne", und die Gestalt wird öfters als zwölfjährig bezeichnet. Die Vorliebe für dieses Christusideal

---

[1] Bardenhewer a. a. O. I, 437.

[2] Ebd. S. 373 ff.

[3] Forschungen z. Gesch. d. neutestamentl. Kanons VI (Leipzig 1900), 14 f.

[4] Bardenhewer a. a. O. I, 445 f.; Ephräm über die apokryphen Apostelgeschichten der Bardesaniten ebd. I, 373.

[5] Euseb., Hist. eccl. 4, 37; Epiph., Haer. 56.

[6] Bardenhewer a. a. O. I, 451.

[7] Malan, The Conflicts of the holy Apostles. An apocryphal Book of the early eastern Church. Translated from an Ethiopic Ms. London 1871.

macht sich trotz des Doketismus, trotz der Lehre von der Körperlosigkeit und Vielgestaltigkeit des Herrn immer wieder geltend. Es ist der vergeistigte, verklärte Christus, der seinen Streitern nahe ist, sich ihnen offenbart und sie errettet[1].

Aus den gnostischen Petrusakten ist uns ein gröfserer Abschnitt in einer alten, ungelenken lateinischen Übersetzung in einem Codex Vercellensis aus dem 7. Jahrhundert aufbewahrt. „Actus Petri cum Simone" lautet der handschriftliche Titel. Nach einem zwölfjährigen Aufenthalte in Jerusalem erhält Petrus durch eine Offenbarung des Herrn den Auftrag, nach Rom zu gehen und den Magier Simon zu bekämpfen. Auf dem Schiffe, das ihn nach Italien bringt, bekehrt Petrus den Steuermann Theon. Während einer Windstille, da alle Schiffsgenossen berauscht schlafen, bittet Theon um die Taufe. An einem Seile läfst sich der Apostel mit dem Steuermann ins Meer hinab und tauft ihn „im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Theon tauchte hocherfreut aus dem Wasser; desgleichen wurde Petrus heiterer, da Gott den Theon seines Namens gewürdigt hatte. Es geschah aber: da Theon getauft war, erschien an ebenderselben Stelle ein glänzender Jüngling und sprach zu ihnen: Friede euch![2] Und sogleich stiegen Petrus und Theon hinauf und traten in den Speiseraum, und Petrus nahm Brot und dankte dem Herrn, der ihn seines heiligen Dienstes gewürdigt habe und weil er ihnen als Jüngling mit den Worten: Friede euch! erschienen sei: Bester und Alleinheiliger, du ja bist uns erschienen, o Gott Jesus Christus . . ."[3]

Einmal baten einige alte blinde Witwen, die noch nicht zur Christengemeinde gehörten, aber in die Versammlung zugelassen worden waren, den Apostel, er möge sie sehend machen, sie seien gläubig. Da flehte Petrus zu Christus, und alle beteten. „Nach dem gemeinsamen Gebete ward der Speisesaal, wo sie sich befanden, hell, wie wenn es blitzt, so wie es in den Wolken zu geschehen pflegt. Es war ein ungewöhnliches, unbeschreibliches Licht, das uns erleuchtete, so dafs wir der Sinne beraubt wurden und laut zum Herrn riefen: Erbarme dich unser, o Herr, deiner Diener! Was wir ertragen können, verleihe uns, o Herr! denn dies können wir weder sehen noch ertragen. Während wir aber dalagen, standen blofs die blinden Witwen. Das helle Licht aber, das uns erschien, drang in ihre Augen und machte sie sehend. Da sprach Petrus zu ihnen: Erzählet, was ihr sahet! Die einen sagten: Wir sahen einen Greis von einer Schönheit, die wir dir nicht schildern können. Andere aber sagten: Wir sahen einen heranwachsenden Jüngling. Wieder andere sagten: Einen Knaben sahen wir, der unsere Augen zart berührte: so wurden uns die Augen geöffnet."[4]

---

[1] Der Überblick über das einschlägige Material wird sehr erleichtert durch die vorzüglichen, in der Hauptsache von H. O. Stölten gelieferten Register zu Lipsius' Apokr. Apostelgeschichten. Ergänzungsheft, Braunschweig 1890. Siehe besonders S. 194: „Christus"; S. 200: „Gnostisches (Dogmatik, Christologie)". Was Nikolaus Müller (Art. „Christusbilder" in Haucks Realencykl. IV³ [1898], 63 ff.) dazu beibringt über παῖς Δαυίδ und ähnliche Ausdrücke in orthodoxen Schriften, gehört nicht hierher; es handelt sich dabei nicht um den „Knaben", sondern um den „Sohn", auch fehlt jede Beziehung zu dem visionären Milieu der gnostischen Christuserscheinungen.

[2] Factum est autem ubi Theon baptizatus est, in eodem loco apparuit *iuvenis decore splendidus*, dicens eis: Pax vobis.

[3] Actus Petri cum Simone c. 5. Acta apost. apocrypha ed. Lipsius et Bonnet I (Lips. 1891) 50 sq.

[4] Quae dixerunt: Quoniam *seniorem* vidimus, speciem habentem qualem tibi enarrare

Eine Episode aus den Andreasakten ist bei Evodius von Uzalum (im prokonsularischen Afrika) erhalten. Ein schönes Knäblein empfiehlt die Frauen Maximilla und Iphidamia dem Apostel und fingiert während deren Abwesenheit in ihrer Wohnung ein Gespräch, so dafs der Ehemann der ersteren, Egetes, glaubt, die beiden Freundinnen unterhielten sich. Nach unserem Gewährsmann will Leucius unter dem Knäblein entweder Gott oder doch einen Engel verstanden wissen; in jedem Falle aber sei eine solche lügnerische Verstellung eine schändliche Erdichtung. Den gnostischen Charakter der Erzählung bezeugt die Abneigung gegen die Ehe[1].

Ein Bruchteil der anscheinend umfangreichen Andreasakten führt den Titel: „Akten des Andreas und Matthias in der Stadt der Menschenfresser.“[2] Andreas erhielt vom Herrn den Befehl, nach dem Lande der Menschenfresser zu segeln und dort den gefangenen Matthias zu befreien. Auf dem Schiffe befand sich Christus unerkannt als Steuermann[3] nebst zwei Engeln. Andreas bewunderte die Kunst dieses Steuermannes und bat um Mitteilung seiner Kenntnisse. Es war dies die siebzehnte Meerfahrt des Apostels. Der Steuermann hatte ein jugendliches Aussehen; denn Andreas sagte zu ihm: „Zeige mir nun, o Jüngling, deine Kunst!“[4] Man beachte hier bereits die Mitwirkung von Engeln, welche in der nachkonstantinischen Kunst den biblischen Szenen vielfach beigegeben werden; so halten bei der Taufe Christi Engel die Kleider. Eine Geschmacksrichtung bildet sich in der Regel früher in der Literatur aus, ehe sie in die Kunst eindringt.

Weiter unten erfahren wir aus dem Munde des Andreas, dafs auch die schöne Sprache ein Erkennungszeichen Christi ist: „Ich bemerkte, o Herr, deine schöne Sprache, aber du offenbartest dich mir nicht, und deswegen erkannte ich dich nicht.“[5]

Während der Schiffahrt schliefen die Jünger und hatten ein Traumgesicht, das sie dem Apostel nach der Landung also schildern: Adler kamen vom Himmel und raubten unsere Seelen und führten sie in das himmlische Paradies,

---

non possumus; aliae autem: *Iuvenem adulescentem;* alii (!) autem dixerunt: *Puerum* vidimus tangentem oculos nostros subtiliter; sic nobis aperti sunt oculi. Actus Petri cum Simone c. 21. Act. apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I, 68 sq.

[1] Attendite in actibus Leuci, quos sub nomine apostolorum scribit, qualia sint quae accipitis de Maximilla uxore Egetis. quae cum nollet marito debitum reddere, cum apostolus dixerit: uxori vir debitum reddat, similiter et uxor viro (1 Cor. 7, 3), illa subposuerit marito suo ancillam suam, Eucliam nomine, exornans eam, sicut ibi scriptum est, adversariis lenociniis et fucationibus et eam nocte pro se vicariam subponens, ut ille nesciens cum ea tamquam cum uxore concumberet, ibi etiam scriptum est, quod cum eadem Maximilla et Iphidamia simul issent ad audiendum apostolum Andream, *puerulus quidam speciosus,* quem vult Leucius vel deum vel certe angelum intellegi, commendaverit eas Andreae apostolo et perrexerit ad praetorium Egetis et ingressus cubiculum eorum finxerit vocem muliebrem quasi Maximillae murmurantis de doloribus sexus feminei et Iphidamiae respondentis. quae colloquia cum audisset Egetes credens eas ibi esse discesserat. quid ad haec dicitis? rogo vos. quare non timuit Maximilla per turpissimum lenocinium ancillae suae ligare animas in carne? cum autem illum *puerulum* tam turpiter credatis esse mentitum, quis vobis credat loquentibus, quando si mentiamini, dominum vos dicitis imitari. Evodii de fide contra Manichaeos c. 38 ed. Zýcha (Corp. Script. Eccl. Latin. vol. 25) p. 968 sq.

[2] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 434.

[3] *Καὶ αὐτὸς ἦν ὥσπερ ἄνθρωπος πρωρεὺς ἐν τῷ πλοίῳ.* Acta Andreae et Matthiae c. 6 ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (Lips. 1898), 72.

[4] *Ὑπόδειξον οὖν μοι νεανίσκε τὴν σὴν τέχνην.* Ibid. c. 9, p. 76.

[5] *Ἐπέγνων σου κύριε τὴν καλὴν λαλιάν.* Ibid. c. 17, p. 85.

und wir sahen grofse Wunderdinge. „Wir sahen nämlich unsern Herrn Jesus sitzen auf dem Throne der Herrlichkeit und alle Engel umringten ihn. Wir sahen auch Abraham, Isaak und Jakob und alle die Heiligen, auch David, einen Gesang singend auf seiner Zither. Auch sahen wir dort euch, die zwölf Apostel, dabeistehen vor unserem Herrn Jesus Christus, und aufser euch zwölf Engel, die euch umringten; je ein Engel stand hinter jedem von euch, und sie waren euch ähnlich von Ansehen. Und wir hörten den Herrn zu den Engeln sagen: Höret auf die Apostel in allem, was sie euch fragen. Das ist es, was wir sahen, Vater Andreas, bis du uns aufwecktest. Da wurde unsere Seele wieder dem Leibe zurückgebracht.“ [1] Leider wird hier die Gestalt des thronenden Christus nicht näher beschrieben. Vielleicht ist jedoch ein Schlufs aus dem folgenden gestattet. Es tritt uns bereits im 2. Jahrhundert die in der späteren Kunst seit dem 3. Jahrhundert so beliebte Szene der himmlischen Hofhaltung entgegen. In dem zwischen zwei Aposteln thronenden (jugendlichen) Christus auf den Sarkophagreliefs darf man eine aus plastischen Gründen vorgenommene Vereinfachung derselben Vorstellung erblicken.

Die Erzählung fährt fort: „Da freute sich Andreas bei der Nachricht aufserordentlich, weil seine Schüler gewürdigt wurden, diese Wunderdinge zu schauen. Und mit einem Aufblick zum Himmel sprach Andreas: Erscheine mir, o Herr Jesus Christus, denn ich weifs, du bist nicht weit von deinen Dienern. Verzeihe mir, o Herr, was ich tat! Für einen Menschen nämlich habe ich dich angeschaut in dem Fahrzeug, und wie mit einem Menschen verkehrte ich mit dir. Jetzt nun, o Herr, offenbare dich mir an diesem Orte! Als aber Andreas dies gesprochen hatte, kam Jesus auf ihn zu in Gestalt eines kleinen, sehr schönen, lieblichen Knäbleins[2]. Und Jesus entgegnete und sprach: Sei gegrüfst, unser Andreas! Andreas aber erblickte ihn, fiel zur Erde, betete ihn an und sagte: Verzeihe mir, o Herr Jesus Christus! Ich sah dich nämlich für einen Menschen an auf dem Meere und verkehrte mit dir wie mit einem Menschen. Was ist es nun, das ich verbrochen habe, mein Herr Jesus, da du auf dem Meere dich mir nicht offenbartest? Und Jesus erwiderte und sprach zu Andreas: Du hast nicht gesündigt, aber ich tat dir dieses, weil du sagtest: Ich werde zur Stadt der Menschenfresser in drei Tagen nicht reisen können. Und ich zeigte dir, dafs ich allmächtig bin und jedem erscheine, wie ich will. Jetzt aber stehe auf und gehe zu Matthias in die Stadt hinein!“ ... Es folgt eine Ankündigung der vielen Peinen, die Andreas ertragen soll im Hinblick auf das Leiden Christi. „Und nach diesen Worten ging der Erlöser in den Himmel.“ [3]

Diese Theophanie läfst an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der Apostel Andreas erfleht eine eigentliche Christusoffenbarung, nachdem ihm der Herr unerkannt in Gestalt des Steuermannes nahe gewesen war. Auch die Darstellung Christi als Steuermann ist der altchristlichen Kunst nicht fremd. Sie erscheint auf „einem der sinnreichsten Denkmäler des gesamten christlichen Altertums“, auf der berühmten Bronzelampe in der Galerie der Uffizien zu Florenz (Bild 18). Die mit einer vielgedeuteten Inschrift ver-

---

[1] Ibid. c. 17, p. 86.

[2] *Ταῦτα δὲ εἰπόντος τοῦ Ἀνδρέου παρεγένετο ὁ Ἰησοῦς πρὸς αὐτόν, γενόμενος ὅμοιος μικρῷ παιδίῳ ὡραιοτάτῳ εὐειδεῖ.*

[3] Ibid. c. 18, p. 87—89. Ein typisches Beispiel gnostischer Legendenpoesie; der Gedanken- und Bilderreichtum zeugt von tiefem Gefühl und schöpferischer Phantasie.

sehene Lampe hat die Form einer Barke, ein Mann steht in betender Stellung auf dem Vorderteile, am Steuer sitzt Christus[1]. Der Verfasser der Andreasakten will ein deutliches Bild von der Erscheinung des göttlichen Knaben geben; dies beweisen die vielen Beiworte. Zarte Jugend und höchste Schönheit werden zusammengenommen, um einer Idealvorstellung des verklärten, vom Himmel kommenden und dorthin zurückkehrenden Erlösers zu schaffen.



Bild 18. Christus als Steuermann. Altchristliche Bronzelampe des Valerius Severus. Florenz, Uffizien.

Dafs es sich um kein zufällig erfundenes Phantasiegebilde, sondern um eine feststehende Christusvorstellung handelt, ersieht man aus der Wiederholung derselben Erscheinung am Schlusse der Tätigkeit des Apostels in der Stadt der Menschenfresser. Die schöne Knabengestalt ist eine Offenbarung der Göttlichkeit Christi im Gegensatz zur menschlichen Erscheinung als Steuermann.

Die Neubekehrten wollten den Apostel nicht ziehen lassen, sie begleiteten ihn vor die Stadt hinaus; doch Andreas liefs sich durch ihre Bitten nicht erweichen. „Da kam hernieder der Herr Jesus in Gestalt eines kleinen, anmutigen Knäbleins, begegnete dem Andreas und sprach: Andreas, warum gingst du fort und liefsest sie fruchtlos, und erbarmtest dich nicht über die Kindlein, die hinter dir nachgehen, und über die Männer, die dich bitten: Verbringe bei uns noch einige Tage? denn ihr Geschrei und Weinen stieg zum Himmel. Jetzt also kehre um, gehe in die Stadt hinein und verweile dort sieben Tage!“ [2]

Eine Fortsetzung der Andreasgeschichte sind die „Akten der heiligen Apostel Petrus und Andreas“ in der Stadt der Barbaren. Sie „bilden jedenfalls ein an die Akten des Andreas und Matthias sich unmittelbar anschliefsendes, aber freilich von späterer Hand überarbeitetes Bruchstück der alten Andreasakten. Beide Erzählungen spielen in den Ländern am Schwarzen Meer. Unter den ‚Menschenfressern‘ wie unter den ‚Barbaren‘ sind die Skythen verstanden, deren Heimat die Überlieferung von jeher als den besondern Wirkungskreis des hl. Andreas bezeichnet hat“ [3].

---

[1] Kraus, Roma sott. [2] (1879) p. 499, Fig. 83; vgl. über die Inschrift: Weis, Die altchristl. Familienbegräbnisgenossenschaften. Archiv f. Kirchenrecht LXXVII (Mainz 1897), 677 ff.

[2] *Καὶ κατῆλθεν ὁ κύριος Ἰησοῦς γενόμενος ὅμοιος μικρῷ παιδίῳ εὐπρεπεῖ, καὶ συναντήσας τὸν Ἀνδρέαν εἶπεν· Ἀνδρέα, διὰ τί ἐξελθὼν ἔασας αὐτοὺς ἀκάρπους, καὶ οὐκ ἐσπλαγχνίσθης ἐπὶ τοῖς παιδίοις τοῖς ἀκολουθοῦσιν ὄπισθέν σου καὶ τῶν δεομένων ἀνδρῶν ὅτι Ποίησον μεθ' ἡμῶν ἡμέρας ὀλίγας; Ἡ γὰρ βοὴ αὐτῶν καὶ ὁ κλαυθμὸς ἀνέβη εἰς οὐρανούς· νῦν οὖν ἐπιστρέψας εἴσελθε εἰς τὴν πόλιν καὶ παράμεινον ἐκεῖ ἡμέρας ἑπτά.* Acta Andreae et Matthiae c. 33 ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (Lips. 1898), 115.

[3] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 435. Vgl. Euseb., Hist. eccl. 3, 1.

Während Petrus den Andreas über seine Leiden im Lande der Menschenfresser tröstet, erscheint ihnen „Christus in Gestalt eines Knäbleins und spricht zu ihnen: Sei gegrüßt, Petrus, Bischof meiner ganzen Kirche; sei gegrüßt, Andreas, mein guter Streiter! Seid gegrüßt, meine Mitarbeiter! Ermannt euch und kämpfet für die Menschheit! Wahrlich sage ich euch, Mühsale ertraget ihr und viele Bedrängnisse in dieser Welt für die Menschheit; aber ich werde euch erquicken in einer einzigen Stunde der Hinwegnahme im Reiche meines Vaters. Steht nun auf und ziehet in die Stadt der Barbaren und prediget darin, und ich werde mit euch sein in den Wundern, die daselbst durch eure Hände geschehen. Da umarmte sie der Herr Jesus und kehrte zum Himmel zurück in Herrlichkeit“ [1].

In der Barbarenstadt verlangt der reiche Onesiphoros das Wunderzeichen, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe. Da ruft Petrus Christus den Herrn an. Auf sein Gebet hin „erschien der Erlöser in Gestalt eines zwölfjährigen Knäbleins, das ein inwendig und auswendig geglättetes Linnentüchlein trug, und sagte zu ihnen: Habet Mut und erschrecket nicht, meine auserwählten Jünger; denn ich bin bei euch allezeit; man bringe nur die Nadel und das Kamel herbei. Und nach diesen Worten kehrte er zum Himmel zurück“ [2].

Womöglich noch charakteristischer sind die Christuserscheinungen der Johannesakten; der Herr heißt schlechthin „der Schöne“.

Die Erzählung von Drusiana, welche dem ehelichen Umgang mit ihrem Gemahl Andronikos entsagt hat, aber von dem rasenden Kallimachos verfolgt wird, ist eine gnostische Keuschheitsgeschichte. Drusiana war gestorben und lag bereits drei Tage in der Grabkammer. Am Morgen kam Johannes mit den Brüdern zum Grabe, um dort das Brot zu brechen. Man konnte aber die Schlüssel zum Grabgewölbe nicht auffinden. Der Aktenschreiber berichtet des weiteren als Augenzeuge: „Und als wir an den Ort gekommen waren, öffneten sich auf Befehl des Lehrers (Johannes) die Türen, und am Grabe der Drusiana sah ich einen wohlgestalteten, lächelnden Jüngling. Bei seinem Anblick schrie Johannes auf und sprach: Auch hier kommst du uns zuvor, Schöner? Weswegen denn? Und er vernimmt eine Stimme, die zu ihm sagt: Der Drusiana wegen, welche du auferwecken wirst; denn vor kurzem habe ich sie gefunden; und um jenes willen, der nahe an ihrem Grabe leblos daliegt. Und nachdem der Schöne dies zu Johannes gesagt hatte, kehrte er vor unser aller Augen in den Himmel zurück.“ [3]

---

[1] *Ταῦτα δὲ αὐτοῦ λέγοντος ἐφάνη αὐτοῖς ὁ κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς ἐν μορφῇ παιδίου καὶ λέγει αὐτοῖς· Χαῖρε Πέτρε ... Ἀσπασάμενος δὲ αὐτοὺς ὁ κύριος Ἰησοῦς ἀνῆλθεν εἰς τοὺς οὐρανοὺς ἐν δόξῃ.* Acta Petri et Andreae c. 2 ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (Lips. 1898), 117 sq.

[2] *Ταῦτα δὲ αὐτοῦ εἰπόντος ἐφάνη ὁ σωτὴρ ἐν μορφῇ παιδίου δωδεκαετοῦς, φοροῦν ὀθόνιον ἔχον ὁμαλὴν ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν καὶ λέγει αὐτοῖς· Θαρσεῖτε καὶ μὴ πτοεῖσθε οἱ ἐκλεκτοί μου μαθηταί· ἐγὼ γάρ εἰμι μεθ' ὑμῶν πάντοτε· ἐνεχθήτω δὲ ἡ ῥαφὶς καὶ ὁ κάμηλος. Καὶ ταῦτα εἰπὼν ἀνῆλθεν εἰς τοὺς οὐρανούς.* Ibid. c. 16, p. 124.

[3] *Καὶ γενομένων ἡμῶν ἐν τῷ τόπῳ, κελεύσει τοῦ διδασκάλου αἱ θύραι ἠνοίχθησαν, καὶ περὶ τὸν τάφον τῆς Δρουσιανῆς εἶδόν τινα νεανίσκον εὔμορφον μειδιῶντα· ὃν ἰδὼν ὁ Ἰωάννης κράξας ἔφη· Καὶ ὧδε φθάνεις ἡμᾶς ὁ καλός; τίνος χάριν ἄρα; Καὶ ἀκούει φωνῆς λεγούσης αὐτῷ· Δρουσιανῆς ἕνεκεν, ἣν σὺ μέλλεις ἀναστήσειν — παρὰ βραχὺ γὰρ ἥμην εὑρὼν αὐτήν — καὶ τὸ πλησίον ἀπονεύσαντος τοῦ τάφου αὐτῆς. Καὶ εἰπὼν ταῦτα ὁ καλὸς πρὸς τὸν Ἰωάννην εἰς οὐρανοὺς ἀνῄει βλεπόντων πάντων ἡμῶν.* Acta Ioannis c. 73. Act. apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (1898), 186.

Johannes staunt, als er zwei Männer tot daliegen sieht, und sagt zu den Brüdern: Was soll dieses Schauspiel bedeuten? Oder warum offenbarte mir der Herr das hier Vorgefallene nicht, obgleich ich ihn niemals vernachlässigte?

Da springt der Gemahl Andronikos auf und erklärt die Sachlage, die er

... den Kallimachos
... ne" aber ver-
... Tode[1].
... selbst über die
... erte: „Und ich
... ana) mit seinem
... in ihre Augen.
... es war, wufste
... erkenne ich es

... Jüngling. Der
... bigen aus dem
... der Eucharistie.
... kranken Gattin
... gling begleitet;
... Hand aufgelegt
... ngesicht zufolge
... sei, antwortet
... nterstützt mich.
... e, fiel sie nieder
... Krankheit? Du
... ing übergabst,
... nich nicht ver-
... n Worten sich
... ihn nicht fand,
... Jüngling ist
... stel erwiderte:
... n Laufe zu ihm

... er auftritt und
... Die ganze etwas
... der Absicht des
... rch den Apostel

... ten Akten des
... ne Datierung in
... ht, bleibt Alter
... ch ist die mehr-

[1] *Καὶ τάχα διδάσκαλε ὁ καλὸς ἐγνώρισε τὸ λείψανον αὐτῆς μὴ ὑβρισθῆναι συνχωρήσας, καὶ διὰ τοῦτο τεθνήκασιν οἳ τοιαῦτα ἐτόλμησαν.* Acta Ioannis c. 74. Acta apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet l. c. p. 187.

[2] *Καὶ ὁρῶ τινα νεανίσκον εὔμορφον περισκέποντα αὐτὴν τῷ ἑαυτοῦ ἱματίῳ· οὗ ἀπὸ τῆς ὄψεως λαμπηδόνες φωτὸς ἐξήρχοντο εἰς τὰς ὄψεις αὐτῆς . . .* Ibid. c. 76, p. 188.

[3] *ὁ νεώτερος οὗτος.*

[4] Acta Thomae ed. Bonnet, Supplementum codicis apocryphi I (Lips. 1883), 80.

malige Erscheinung Christi als Knäblein. Es gewinnt fast den Anschein, als ob der Verfasser nach einem Grunde für diese Art von Theophanie gesucht und deren gnostische Unterlage nicht mehr verstanden hätte. Merkwürdigerweise kann nämlich Matthias das himmlische Knäblein nicht unterscheiden von den psalmensingenden bethlehemitischen Kindern, die er jüngst im Paradiese geschaut hat.

Als der Apostel einsam auf einem Berge betete, kam Jesus zu ihm in Gestalt der im Paradiese psalmensingenden Kinder[1]. Matthäus aber erkannte ihn nicht und sagte: Gnade dir und Friede, o gnadenvolles Knäblein![2] Warum kamst du hierher zu mir und verliefsest den Psalmengesang im Paradiese und den dortigen Überflufs? Der Apostel bedauert, dafs er an dem einsamen Ort keinen Tisch, kein Brot und kein Öl hat, um dem Knäblein eine Mahlzeit zu bereiten; er halte hier seine vierzigtägige Fastenzeit[3], lebe von den beim Wind abfallenden Früchten und preise seinen Jesus; nicht einmal Wasser sei in der Nähe, um dem schönen Knäblein die Füfse zu waschen. Das Knäblein entgegnete: Was sagst du da, Matthäus? Verstehe und begreife, eine gute Rede geht über Bemühung, Worte der Milde gehen über alle Kräuter des Feldes, eine süfse Stimme ist wie die Salbe des Liebesmahles, die Heiterkeit des Angesichts geht über Sättigung, ein guter Anblick ist wie ein Inbegriff der Süfsigkeit. Sei verständig, Matthäus, und du wirst erkennen, dafs ich das Paradies bin, ich der Tröster, ich die Kraft der oberen Mächte, ich die Stärke der Enthaltsamen, ich der Kranz der Jungfrauen, ich die Mäfsigung derer, die in einmaliger Ehe leben, ich der Ruhm der Verwitweten, ich der Schutz der Unmündigen, ich das Fundament der Kirche, ich das Reich der Bischöfe, ich der Preis der Priester, ich der Segen der Diakonen. Fasse Mut und Kraft, Matthäus, bei diesen Worten!

Lipsius[4] erklärt diese Selbstbezeichnung Jesu für gnostisch; die Stelle hat in der Tat grofse Ähnlichkeit mit den in gnostischen Schriften beliebten Begriffsbestimmungen durch Titelhäufung. Jedenfalls hat man hier eine prächtige Schilderung des knabenhaften Christusideals.

Matthäus gibt seiner Freude Ausdruck, die er beim Anblick und bei den Reden des Knäbleins empfinde, dessen Angesicht mehr als der Blitz leuchte; aber er erkennt den Herrn noch immer nicht. Ich sah dich, sagt er, im Paradiese, wie du mit den andern in Bethlehem getöteten Kindern Psalmen sangst; aber ich begreife nicht, warum du hier herabkamst. Hierauf erkundigt sich der Apostel nach dem Schicksal des gottlosen Herodes. Er erfährt, dafs der Mörder von 3000 Kindern im Hades wohnt, und Jesus bezeichnet sich ganz deutlich als das von Herodes verfolgte Knäblein, das doch älter sei als die Äonen, sogar der Vater aller Äonen. Darauf erhält Matthäus einen wunderbaren Zweig, der zum Baume wachsen und die Menschenfresser umwandeln soll, und das Knäblein wird wieder in den Himmel aufgenommen.

---

[1] *Καὶ ἰδοὺ ἐν σχήματι τῶν ψαλλόντων ἐν τῷ παραδείσῳ νηπίων ἦλθεν πρὸς τὸν Ματθαῖον ὁ Ἰησοῦς.* Martyr. Matthaei c. 1 ed. Lipsius et Bonnet, Act. apost. apocr. II, 1 (1898), 217.

[2] *ὦ παιδίον κεχαρτωμένον.* Ibid.

[3] *ὅτι μόνον εἰς συμπλήρωσιν τῆς νηστείας μου τῶν τεσσαράκοντα ἡμερῶν τῇ κινήσει τῶν ἀνέμων πιπτόντων τῶν καρπῶν μεταλαμβάνων δοξάζω μου τὸν Ἰησοῦν.* Ibid. Die Quadragesima läfst sich im 3. Jahrhundert noch nicht nachweisen; auf Origenes-Rufinus darf man sich hierfür nicht mehr berufen.

[4] Die apokryph. Apostelgeschichten II, 2 (1884), 120.

In der Stadt Myrne will der König den Apostel und den Bischof Platon gefangen nehmen. Vier Soldaten werden abgesandt; sie hören zwei Männer sprechen, können aber niemand sehen. Da schickt der König zehn menschenfressende Soldaten mit dem Befehle, die beiden lebend zu zerstückeln und zu verzehren. Als diese sich näherten, siehe, da kam ein wohlgestaltetes Knäblein[1] vom Himmel hernieder mit einer grofsen Feuerfackel, lief auf sie zu und brannte ihnen die Augen aus. Die Soldaten schrieen, warfen die Waffen weg, ergriffen die Flucht und kamen sprachlos zum König.

Nachdem der hl. Matthäus unter vielen Wundern das Martyrium des Feuertodes vollendet hatte, liefs der König aus seinem Palast eine goldene Sänfte bringen und den Leichnam in den Palast tragen. Der Erzähler berichtet angeblich als Augenzeuge: „Und als man die Sänfte in den Palast brachte, sahen wir alle, wie Matthäus von der Tragbahre aufstand und gegen Himmel zog, geführt von einem wohlgestalteten Knäblein[2], und es kamen ihm entgegen zwölf Männer in glänzenden Gewändern, mit smaragdenen und goldenen Kränzen auf dem Haupte. Und wir sahen, wie das Knäblein ebenso den Matthäus krönte. Unter dem Leuchten eines Blitzes verschwanden sie im Himmel.“[3]

Die Krönung mit dem Siegeskranz ist in nachkonstantinischer Zeit auf Sarkophagen und Mosaiken eine bekannte, typische Szene; um so gröfser ist die Berechtigung, auch die Knabengestalt Christi mit der Kunst in Beziehung zu bringen.

Wunderherrlichkeit umstrahlt auch den Leichnam des Apostels. Der König hatte denselben in einen eisernen Sarg legen und bei Nacht heimlich ins Meer versenken lassen. Am Morgen versammeln sich die Christen auf Befehl einer himmlischen Stimme vor dem Palast und singen Psalmen, welche auf den Tod der Heiligen und die Auferstehung Bezug nehmen. Um die sechste Stunde sah der Bischof Platon hinaus auf das Meer und erblickte in einer Entfernung von 7 Stadien Matthäus auf dem Meere stehend, ihm zur Seite zwei Männer in leuchtenden Gewändern und das Knäblein, das wohlgestaltete[4], vor ihnen. Dieselbe Erscheinung schauten alle Brüder und sprachen: Amen, Alleluja. Das Meer wurde fest wie Kristall, man sah das schöne Knäblein und vor ihm tauchte aus der Meerestiefe ein Kreuz auf; mit dem Ende des Kreuzes kam der Sarg des Apostels zum Vorschein. Im Nu legte das Knäblein Kreuz und Sarg auf die Erde nieder hinter dem Palaste gegen Osten, wo der Bischof für Matthäus das Opfer darbrachte.

In ähnlicher Weise erscheint Christus auch noch in der späten äthiopischen Jakobuslegende[5] dem Petrus und Jakobus auf dem Wege nach Lydien in Knabengestalt und spricht ihnen Mut zu. In der äthiopischen Andreaslegende berichtet ein vom Tode Auferweckter, er sei in der Gehenna gewesen und habe das Gebäude aus Schwefel und Pech gesehen, worin sein ungläubiger Vater dereinst nach seinem Tode verbrannt werden sollte; es sei aber ein zwölfjähriger Knabe mit schönem Angesicht an der Spitze von 100 Mann gekommen und habe den Bau einreifsen lassen.

---

[1] *Καὶ ἰδοὺ παιδίον εὔμορφον ἐξ οὐρανοῦ καταβαίνων.* Martyr. Matthaei c. 13, p. 232. In einem griechischen Paralleltext heifst es: *ἐλθὼν ὁ κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς ἐν ὁμοιώματι παιδίου ὡραιοτάτου.* Ibid. p. 233.

[2] *χειραγωγούμενον ὑπὸ παιδίου εὐμόρφου.* Martyr. Matthaei c. 24, p. 250.

[3] Ibid. c. 24, p. 250 sq.

[4] *τὸ παιδίον τὸ εὔμορφον.*

[5] Malan, The Conflicts of the holy Apostles (London 1871) p. 172—181.

Die knabenhafte oder doch jugendliche Christuserscheinung ist somit fast der gesamten Literaturgattung der apokryphen Apostelgeschichten seit dem 2. Jahrhundert eigentümlich. Auffallenderweise fehlt sie jedoch in allen Apostellegenden von sicher katholischer Herkunft, so namentlich in den apokryphen Paulusakten, wozu auch die Theklageschichte gehört [1]. Die Gestalt eines zarten Jünglings oder Knaben dürfte nach gnostischen Begriffen die bestmögliche Verflüchtigung der Körperlichkeit des Herrn und Veranschaulichung seiner göttlichen Natur gewesen sein. Infolge der bekannten Lehre vom Schein verschwimmen in Christus alle Gegensätze. In den gnostischen Petrusakten predigt der Apostel über Christus und nennt ihn zugleich „grofs und ganz klein, schön und häfslich, Jüngling und Greis, in der Zeit erscheinend und doch in Ewigkeit unsichtbar; keine menschliche Hand hielt ihn fest und doch wird er festgehalten von seinen Dienern; das Fleisch sah ihn nicht und sieht ihn jetzt; man gehorchte ihm nicht, aber man erkennt ihn jetzt; . . . er ist schön, aber unter uns niedrig; er zeigte sich treu, wurde aber verraten: diesen Jesum habt ihr, o Brüder, als Türe, Licht, Weg, Brot, Wasser, Leben, Auferstehung, Erquickung, Perle, Schatz, Samenkorn, Sättigung, Senfkorn, Weinberg, Pflug, Gnade, Glauben, Wort. Dieser ist alles, und kein anderer ist gröfser als er. Ihm sei Lob in alle Ewigkeiten. Amen" [2].

Diese gnostische Anschauung von der wandelbaren und unfafsbaren Christusgestalt war so mächtig und verbreitet, dafs sie auch in der gleichzeitigen katholischen Literatur Spuren hinterliefs. Origenes erklärt, warum die Häscher im Ölgarten den Judaskufs als Zeichen benötigten, um Jesum zu erkennen: „Es ist eine Überlieferung über ihn auf uns gekommen; danach besafs er nicht nur zwei Gestalten, eine, worin alle ihn sahen, und eine zweite, worin er vor seinen Jüngern auf dem Berge verklärt wurde, wo auch sein Angesicht wie die Sonne leuchtete; sondern er erschien einem jeden einzelnen je nach dessen Würdigkeit; obwohl immer derselbe, schien er allen gleichsam nicht derselbe, gleichwie vom Manna geschrieben steht: da Gott den Kindern Israels Brot vom Himmel schickte, das alle Süfsigkeit enthielt und jedem Gaumen zusagte, da nahm dasselbe jeden beliebigen Geschmack an, entsprechend dem Wunsche des Geniefsenden. Mir scheint diese Überlieferung nicht unglaublich, sei es nun in Bezug auf die Körperlichkeit Jesu, wonach er manchen Menschen so, manchen anders vorkam, oder sei es gerade wegen der Natur des Wortes, das nicht in gleicher Weise allen sich offenbart. Wenn dem aber so ist, läfst sich eine Lösung der vorliegenden Frage finden: Obschon ihn die Scharen, die mit Judas kamen, häufig sahen, hatten sie trotzdem wegen seiner Verwandlungen jemand nötig, der ihnen Jesum zeigen konnte, weil er durch vielen Umgang mit ihm eine nähere Kenntnis von ihm besafs, so dafs er die Verwandlungen kannte, worin derselbe den Seinen zu erscheinen pflegte." [3]

Dieselbe Anschauung trägt Origenes mit gröfserer Bestimmtheit in der Schrift gegen Kelsos vor. „Wie konnte es ihm (Kelsos) entgehen, dafs sein Körper sich verwandelte nach der Fassungskraft der Beschauer, und eine dem betreffenden Beobachter angemessene Erscheinungsweise auch ebendeshalb

[1] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 418 ff.

[2] Actus Petri cum Simone c. 20 ed. Lipsius et Bonnet, Acta apost. apocr. I (1891), 68.

[3] Orig. in Matth. comm. ser. 100 (Migne, Patr. graec. XIII, 1750). Die Stelle ist bezeichnend für die Art und Weise, wie Origenes gnostisches Gedankengut übernahm.

heilsam war? Man braucht sich auch nicht zu wundern, wenn die Materie, welche ihrer Natur nach wandelbar und veränderlich ist, welche jede Gestalt annehmen kann, die der Schöpfer (Demiurg) ihr geben will, welche jede Bearbeitung zuläſst, die dem Künstler beliebt, bald so beschaffen war, daſs man sagen konnte: ‚Er hatte weder Gestalt noch Schöne', und bald so herrlich, groſsartig und wunderbar erschien, daſs die drei Jünger, welche mit Jesus auf den Berg hinauf gegangen waren, beim Anblick dieser Schönheit auf ihr Angesicht fielen. . . . Es liegt aber auch ein geheimnisvoller Sinn in dieser Auffassung, insofern damit eine Beziehung der verschiedenen Gestalten Jesu zur Natur des göttlichen Wortes behauptet wird, welches sich dem groſsen Haufen nicht in gleicher Weise offenbarte wie denen, welche im stande waren, ihm auf den besprochenen hohen Berg zu folgen." [1]

Im 3. Jahrhundert, nach Bardenhewer vielleicht noch in dessen erster Hälfte, entstanden in katholischen Kreisen die Akten des Petrus und Paulus (*πράξεις τῶν ἁγίων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου*). Auſser dem griechischen Text sind zahlreiche Handschriften einer lateinischen Übersetzung erhalten. Diese katholische Schrift hatte, wie Bardenhewer [2] gegen einen unhaltbaren Erklärungsversuch von Lipsius hervorhebt, den Zweck, die gnostischen Petrusakten aus den Händen der Gläubigen zu verdrängen. Hier zeigt sich die gnostische Auffassung von Christus bei Simon Magus. Der Zauberer gibt sich für Christus aus und will dies vor Nero durch seine Verwandlungskunst beweisen: plötzlich wird er ein Knäblein, darauf sofort ein Greis und dann ein Jüngling. Petrus entlarvt zwar den Gaukler, nimmt aber keine Veranlassung, über Christi wirkliche Gestalt zu sprechen [3].

Es klingt wie eine Verwahrung gegen die gnostisch-doketische Lehre, wenn Augustinus [4] bemerkt, daſs die Gestalt Christi trotz der mannigfachen Vorstellung, die man sich von ihr mache, nur eine war, habe sie nun ausgesehen wie immer.

Machte schon die irrige gnostische Lehre von der Vielgestaltigkeit Christi auf einen Geist wie Origenes Eindruck, so kann es nicht überraschen, wenn das beliebte jugendliche Christusideal der Gnostiker zweimal in visionären Stellen der Martyrerakten zum Vorschein kommt.

In die Leidensgeschichte der hll. Perpetua und Felicitas ist eine Jenseitsvision des Saturus eingeflochten, welche der Martyr selbst aufgezeichnet hatte. Die verklärten Blutzeugen wurden von Engeln in einen herrlichen Garten und dann in das Allerheiligste zur Begrüſsung des Herrn eingeführt. „Und wir kamen in einen Raum, dessen Wände gleichsam aus Licht erbaut waren; vor dem Eingang standen vier Engel, welche die Eintretenden mit weiſsen Gewändern bekleideten. Wir traten ein und vernahmen das einstimmig und unaufhörlich wiederholte ‚Heilig, heilig, heilig'. Und wir sahen an demselben Orte einen sitzen gleich einem ergrauten Manne; er hatte schneeweiſse Haare und ein jugendliches Angesicht, seine Füſse aber sahen wir nicht." [5]

Greis und Jüngling verbinden sich und verschwimmen in dieser Vorstellung, ähnlich wie in gnostischen Schilderungen.

---

[1] Orig. c. Celsum 6, 77.

[2] Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 429. 431.

[3] Acta apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I (1891) 130 sq. 194.

[4] De Trinit. 8, 4.

[5] Et vidimus in eodem loco sedentem quasi hominem canum, niveos habentem capillos et *vultu iuvenili*, cuius pedes non vidimus. Passio ss. Perpetuae et Felicitatis c. 12 ed. Pio Franchi de' Cavalieri (Rom 1896) p. 130.

In der von Pontius, einem Augenzeugen, verfaſsten Leidensgeschichte des hl. Cyprian von Karthago wird ein Gesicht erzählt, worin dem geflohenen Bischofe sein Martyrium vorausgesagt wurde. „Es erschien mir“, berichtet Cyprian selbst, „vor dem Einschlummern ein ganz auſsergewöhnlicher Jüngling [1]; er führte mich gleichsam zum Prätorium, und ich kam mir vor, als nähere ich mich dem Richterstuhl des eben zu Gericht sitzenden Prokonsuls. Sobald dieser mich erblickte, schrieb er sofort auf eine Tafel das Urteil, das ich nicht kannte; er hatte nämlich das übliche Verhör mit mir nicht vorgenommen. Der Jüngling jedoch stand hinter seinem Rücken und las sehr begierig alles, was geschrieben war. Und weil er es von da aus nicht mit Worten mitteilen konnte, zeigte er durch eine Gebärde den Inhalt der Tafel. Er erhob und senkte nach Art eines Schwertstreiches die Hand und ahmte so den Schlag der Hinrichtung nach; was er meinte, drückte er ebensogut wie in deutlicher Sprache aus. Ich verstand das bevorstehende Urteil des Leidens. In einem fort bat und flehte ich, man möge mir wenigstens einen Tag Aufschub gewähren, bis ich meine Angelegenheit geordnet hätte. Nachdem ich meine Bitte oft wiederholt hatte, schrieb er wieder irgend etwas auf die Tafel. Ich merkte aber an der heiteren Miene die Absicht des Richters, der sich durch die gerechte Forderung rühren lieſs. Aber auch der Jüngling, der mir schon ehevor das Leiden durch Gebärdensprache verraten hatte, deutete mir schleunig wiederum durch einen heimlichen Wink an, daſs der bis morgen verlangte Aufschub gewährt sei, indem er die Finger zusammendrückte.“ [2] Pontius meint allerdings mit diesem Jüngling nicht Christus selbst, sondern denkt an einen „Boten Gottes“ gleich dem Engel, der dem Zacharias im Tempel erschien [3]; doch erinnert der ganze Hergang an gnostische Theophanien.

Begegnet man gnostischen Gedanken und Anklängen in der kirchlichen Literatur, so ist um so eher die Annahme gnostischen Einflusses in der Kunst statthaft. Das jugendliche Christusideal fehlt im groſsen und ganzen bei den Kirchenschriftstellern; woher soll es in die Kunst gekommen sein? Die Aufnahme eines auſserhalb der Kirche geprägten Christustypus erklärt sich leicht, wenn man die nüchterne, unkünstlerische Auffassung der vornicänischen Väter von der äuſseren Erscheinung Christi erwägt. Es handelt sich nicht um vereinzelte Stimmen, wie Hauck meinte, sondern um eine fast traditionelle Anschauung bei Griechen und Lateinern, die mit Justin beginnend, erst von Chrysostomus und Hieronymus durchbrochen wird [4].

Justin stellt der Ankunft Christi im Fleische immer die Erscheinung am Weltende gegenüber; zuerst erschien Christus als verachteter und leidensfähiger Mensch, dann aber wird er kommen mit Herrlichkeit. [5]

---

[1] iuvenis ultra modum enormis.

[2] Vita et passio S. Cypriani per Pontium c. 12. Opp. S. Cypr. ed. Hartel CIII s.

[3] Ibid. c. 13.

[4] Vgl. die Zusammenstellung von Belegen bei Migne, Patr. graec. XI, 1411 s. Anm. 17; danach Nik. Müller in Haucks Realencykl. IV [3], 64 f.

[5] *Δύο γὰρ αὐτοῦ παρουσίας προεκήρυξαν οἱ προφῆται· μίαν μὲν τὴν ἤδη γενομένην ὡς ἀτίμου καὶ παθητοῦ ἀνθρώπου* . . . Iustin. I. apol. 52. . . . *εἰς τὴν πρώτην παρουσίαν τοῦ Χριστοῦ, ἐν ᾗ καὶ ἄτιμος καὶ ἀειδὴς καὶ θνητὸς φανήσεσθαι κεκηρυγμένος ἐστίν.* Dial. c. Tryph. c. 14; ebenso c. 49. 85. 88; *παθητὸς καὶ ἄδοξος καὶ ἄτιμος καὶ σταυρούμενος κεκήρυκται* c. 110; *Εἰ δὲ ἐν τῇ ἀτίμῳ καὶ ἀειδεῖ καὶ ἐξουθενημένῃ πρώτῃ παρουσίᾳ αὐτοῦ τοσοῦτον ἔλαμψε καὶ ἴσχυσεν, ὡς ἐν μηδενὶ γένει ἀγνοεῖσθαι αὐτόν* . . . c. 121.

Bestimmter schon drückt sich Klemens von Alexandrien aus; er eifert gegen den Kult des Fleisches und der Sinnlichkeit und bemerkt schliefslich: „Dafs aber der Herr selbst eine unschöne Gestalt hatte, sagt der Heilige Geist durch den Mund des Propheten Isaias (53, 2): ‚Wir haben ihn gesehen und er hatte keine Gestalt und keine Schönheit, sondern seine Gestalt war unscheinbar und unbeachtet bei den Menschen.‘ Wer steht über dem Herrn? Aber er trug nicht die sichtbare Schönheit des Fleisches zur Schau, sondern die wahre Schönheit der Seele und des Körpers: der Seele im Gutestun, des Körpers in der Unsterblichkeit des Fleisches.“ [1] „Nicht umsonst wollte der Herr eine unansehnliche Körpergestalt haben, damit nicht jemand die Anmut lobe und die Schönheit bewundere, von den Worten aber sich abwende und, während er auf das Hinfällige achtet, vom Geistigen abgelenkt werde!“ [2]

Schönheit des weisen Mannes bedeutet nach Plato soviel als Rechtschaffenheit, mag der Körper auch häfslich sein. Klemens lobt diese Deutung von Schönheit als eines hohen Grades von Gerechtigkeit und weifst auf Christus hin, dem Isaias (53, 3) alle menschliche Anmut abspricht [3].

Gegenüber den gnostischen Anfeindungen der Ehe bemerkt Klemens: „Wie hätte ohne den Körper die Heilsordnung in der Kirche durchgeführt werden können, da er selbst, das Haupt der Kirche, im Fleische unscheinbar und unansehnlich lebte und uns lehrte, auf das unsichtbare und unkörperliche Wesen, das von Gott kommt, hinzublicken?“ [4]

Aus dieser frühchristlichen Anschauung, dafs Christus körperlich unansehnlich gewesen sei, macht der Philosoph Kelsos einen Einwand gegen seine Gottheit. „Wenn ein göttlicher Geist in dem Körper war, so hätte sich dies in einer aufsergewöhnlichen Veränderung bekunden müssen, in Gröfse, Schönheit, Kraft, Stimme, Majestät oder Beredsamkeit. Unmöglich nämlich ist es, dafs derjenige, in welchem mehr Göttliches ist als in andern, sich in nichts von einem andern unterscheide. Dieser Körper (Christi) aber unterschied sich gar nicht von einem andern; sondern, wie man sagt, war er klein, unansehnlich und unedel.“ [5] Origenes wirft dem Christenfeind Einseitigkeit vor, da er nur solche Stellen der Schrift gelten lasse, womit er seinen Einwand begründen könne, aber die gegenteiligen Schriftstellen übergehe. „Es ist allerdings“, sagt Origenes, „aus der Schrift bekannt, dafs Jesu Körper unansehnlich war, jedoch nicht unedel, wie es Kelsos auslegt; auch wird nicht deutlich geoffenbart, dafs er klein war. Es steht aber

---

[1] *Τὸν δὲ Κύριον αὐτὸν τὴν ὄψιν αἰσχρὸν γεγονέναι, διὰ Ἡσαΐου τὸ Πνεῦμα μαρτυρεῖ· „Καὶ εἴδομεν αὐτὸν καὶ οὐκ εἶχεν εἶδος οὐδὲ κάλλος· ἀλλὰ τὸ εἶδος αὐτοῦ ἄτιμον, ἐκλεῖπον παρὰ τοὺς ἀνθρώπους.“ Καὶ τίς ἀμείνων κυρίου; Ἀλλ' οὐ τὸ κάλλος τῆς σαρκὸς τὸ φαντασιαστικόν, τὸ δὲ ἀληθινὸν καὶ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος ἐνεδείξατο κάλλος· τῆς μὲν τὸ εὐεργετικόν, τὸ δὲ ἀθάνατον τῆς σαρκός.* Clem. Paed. 3, 1 (Migne, Patr. graec. VIII, 557 s.).

[2] *Αὐτίκα ὁ κύριος οὐ μάτην ἠθέλησεν εὐτελεῖ χρήσασθαι σώματος μορφῇ, ἵνα μή τις τὸ ὡραῖον ἐπαινῶν καὶ τὸ κάλλος θαυμάζων ἀφίστηται τῶν λεγομένων, καὶ τοῖς καταλειπομένοις προσανέχων ἀποτέμνηται τῶν νοητῶν.* Strom. 6, 17 (Migne, Patr. graec. IX, 382 c).

[3] Strom. 2, 5 (Migne, Patr. graec. VIII, 956 b).

[4] *Πῶς δ' ἄνευ τοῦ σώματος ἡ κατὰ τὴν Ἐκκλησίαν καθ' ἡμᾶς οἰκονομία τέλος ἐλάμβανεν, ὅπου γε καὶ αὐτὸς ἡ κεφαλὴ τῆς ἐκκλησίας ἐν σαρκὶ μὲν ἀειδὴς διελήλυθεν καὶ ἄμορφος, εἰς τὸ ἀειδὲς καὶ ἀσώματον τῆς θείας αἰτίας ἀποβλέπειν ἡμᾶς διδάσκων.* Strom. 3, 17 (Migne, Patr. graec. VIII, 1208 a).

[5] *Τοῦτο δὲ* (sc. *τὸ σῶμα*) *οὐδὲν ἄλλου διέφερεν, ἀλλ' ὥς φασιν μικρὸν καὶ δυσειδὲς καὶ ἀγεννὲς ἦν.*

der Ausspruch so geschrieben bei Isaias, der weissagt, er werde unter den Menschen wandeln nicht in anmutvoller Gestalt, noch mit irgend einer hervorragenden Schönheit.“ [1] Darauf wird Isaias 53, 1—3 angeführt. Der Vorwurf der kleinen Körpergestalt nimmt vielleicht Bezug auf das Prophetenwort, daſs der Messias kommen werde „wie ein Knäblein“ [2].

Auch bei Eusebius (Hist. eccl. 1, 13) will der Jünger Thaddäus am Hofe des Königs Abgar von Edessa die Person Christi schildern und dabei sprechen „von seiner Kleinheit und Unscheinbarkeit und von der Erniedrigung des äuſseren, sichtbaren Menschen“ [3].

In seiner kraftvollen, entschiedenen Weise trägt Tertullian wiederholt dieselbe Ansicht vor. „Lediglich über Worte und Taten, über Lehre und Tugend Christi allein staunten die Menschen. Man hätte auch eine wunderbare Besonderheit des Fleisches an ihm aufgezeichnet. Aber die Beschaffenheit des irdischen Fleisches war nicht wunderbar, gerade dieser Umstand machte alles übrige an ihm bewundernswert. Wenn sie sagten: Woher hat dieser die Lehre und diese Zeichen? so verrät dieser Ausspruch Verachtung seiner Gestalt. Nicht einmal menschliches Ansehen hatte sein Körper, geschweige himmlische Herrlichkeit. Hätten uns auch die Propheten sein unschönes Aussehen verschwiegen, so würden gerade die Leiden und die Beschimpfungen sprechen; die Leiden bewiesen die Menschlichkeit seines Fleisches, die Beschimpfungen aber dessen Unansehnlichkeit. Oder hätte es jemand gewagt, auch nur mit der Fingerspitze einen auſsergewöhnlichen Körper anzurühren, mit Anspucken ein erhabenes Angesicht zu beflecken?“ [4] Eine sonderbare Psychologie!

Ähnlich wie Justin redet auch Tertullian von der doppelten Ankunft Christi; in der ersten „war er nicht einmal würdevoll von Angesicht“ [5]. „Als erwachsener Mann begehrt er nicht Ansehen, sondern beschimpft sich obendrein gleichsam selbst (durch sein Äuſseres).“ [6] „Der Herr ging in Niedrigkeit und Unscheinbarkeit einher, ohne sicheren Wohnort, . . . in unfeiner Kleidung . . ., in Miene und Aussehen gewöhnlich, wie auch Isaias (53, 2) vorherverkündet hatte.“ [7] „Wie immer sein Körperchen sei, wofür man es halte und wofür man es ansehe, ob gewöhnlich, ob unscheinbar, ob unehrwürdig, es wird immer mein Christus sein, denn so wurde sein Auftreten und Aussehen angekündigt.“ [8]

---

[1] *Ὁμολογουμένως τοίνυν γέγραπται τὰ περὶ τοῦ δυσειδὲς γεγονέναι τὸ τοῦ Ἰησοῦ σῶμα, οὐ μὴν ὡς ἐκτέθειται καὶ ἀγεννές, οὐδὲ σαφῶς δηλοῦται ὅτι μικρὸν ἦν. Ἔχει δὲ ἡ λέξις οὕτως παρὰ τῷ Ἡσαΐᾳ ἀναγεγραμμένη προφητεύοντι αὐτὸν ἐπιδημήσοντα τοῖς πολλοῖς οὐκ ἐν ὡραίῳ εἴδει οὐδέ τινι ὑπερέχοντι κάλλει.* Orig. contra Celsum 6, 75 ed. Koetschau II (Leipz. 1899), 144 sq.

[2] *ὡς παιδίον*, Is. 53, 2.

[3] *Καὶ περὶ τῆς σμικρότητος καὶ εὐτελείας καὶ περὶ τῆς ταπεινώσεως τοῦ φαινομένου ἔξωθεν ἀνθρώπου.*

[4] Adeo *nec humanae honestatis corpus* fuit, nedum caelestis claritatis. Tacentibus apud nos quoque prophetis de *ignobili aspectu* eius, ipsae passiones ipsaeque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem, contumeliae vero *inhonestam* probavere. An ausus esset aliquis ungue summo perstringere corpus novum, sputaminibus contaminare faciem nisi merentem? Tertull. de carne Christi c. 9 ed. Oehler II, 444 sq. Die Ausdrucksweise des schroffen Afrikaners ist anstöſsig; er läſst sich im Übereifer gegen die Doketen fortreiſsen.

[5] ne aspectu quidem honestus. Tertull. adv. Iudaeos c. 14 ed. Oehler II, 739.

[6] adultus non gestit agnosci, sed contumeliosus insuper sibi est. De patientia c. 3 ed. Oehler I, 590.

[7] Ille dominus in humilitate et ignobilitate incessit domicilio incertus . . ., vestitu incultus . . ., vultu denique et aspectu inglorius, sicut et Esaias pronuntiaverat. De idololatria c. 18 ed. Oehler I, 99.

[8] Quodcumque illud corpusculum sit, quoniam habitum et quoniam conspectum fuit;

Cyprian[1] gibt eine Stellensammlung für die „Niedrigkeit Christi bei seiner ersten Ankunft". Noch Augustinus wiederholt den seltsamen Gedankengang Tertullians, dafs Christus seinen Verfolgern häfslich vorgekommen sein müsse[2]; als Mensch habe Christus keine Schönheit gehabt. Die entgegenstehende Psalmstelle (44, 3) wird künstlich auf die göttliche Natur gedeutet[3]. Nicht durch das Fleisch, sondern durch die Tugend ist dieser Bräutigam schön[4].

Am weitesten ging Cyrill von Alexandrien, der doch von Nestorius als Begründer der Bilderverehrung hingestellt wird[5]. Der Sohn Gottes nahm die allerunschönste Gestalt an, sagt Cyrill, ein Ausdruck, der aber gemildert wird durch den Vergleich der menschlichen mit der göttlichen Natur; mit der Gottheit verglichen, ist das Fleischliche nicht der Rede wert. „Lieblich und schön über alle Menschenkinder heifst und ist Christus. Daher ruft ihm an einer andern Stelle der selige David zu: Umgürte dein Schwert um deine Hüfte, mächtig durch Anmut und Schönheit! Niemand aber zweifelt daran, dafs unter dieser Schönheit jene zu verstehen sei, die in der Herrlichkeit und Natur der alles überragenden Gottheit besteht; denn niemand wird die Prahlereien des Fleisches der Person Christi zuschreiben oder ihm zur Ehre auslegen; das sei ferne! Das ganze Geheimnis seiner Menschwerdung ist nämlich Entäufserung und Erniedrigung, wie auch der Prophet Isaias irgendwo von ihm schreibt: Und wir sahen ihn, und er hatte nicht Ansehen noch Schönheit, sondern sein Aussehen war ehrlos, herabsinkend unter alle Menschenkinder. Wir sagen jedoch keineswegs, das Prophetenwort rede von den Ruhmestiteln der Gottheit; es will uns vielmehr zum Verständnis bringen, dafs alles Fleischliche, mit der Herrlichkeit der Gottheit verglichen, keiner Erwähnung wert erscheint. Der Sohn trat nämlich in der allerunschönsten Gestalt auf; indem er von Natur Gott war, wurde er unsersgleichen. Unermefslich aber ist der Abstand, unvergleichlich der Unterschied zwischen Gott und der geringen Menschennatur."[6]

---

si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus: talis enim habitu et aspectu annuntiabatur. Adv. Marcionem 3, 17 ed. Oehler II, 144.

[1] Testimon. 2, 13 ed. Hartel 1, 77 sq.

[2] Ergo persequentibus foedus apparuit et nisi eum foedum putarent, non insilirent, non flagellis caederent, non spinis coronarent, non sputis inhonestarent. Sed quia foedus illis apparebat, fecerunt illi ista: non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur. (Augustin., Enarr. in ps. 127, nr. 8. Migne, Patr. lat. XXXVII, 1681.) Christus ist schön in den Augen derer, die ihn lieben; diese Liebe bezieht sich aber nicht auf die Leiblichkeit, sondern auf die Liebe des Erlösers. Augustinus bewegt sich in einer geistreichen Antithese, wie es seine Art ist; man darf seine Worte nicht pressen. Den Verfolgern werden die gottgeweihten Jungfrauen gegenübergestellt, die Christum lieben, denen er schön erscheint. Ergo sponsus noster foedus est? Absit. Quomodo enim illum virgines amarent, quae in terra maritos non quaesierunt?

[3] Dominus in carne erat et apparebat homo hominibus. Qualis apparebat, iam dixi, homo hominibus. Quid magnum apparebat? Caro carni. Quid magnum apparebat, de quo dictum est: Vidimus eum et non habebat speciem neque decorem? (Is. 53, 2.) Quis non habebat speciem neque decorem? De quo item dicitur, Speciosus forma prae filiis hominum (Ps. 44, 3). Ut homo non habebat speciem neque decorem, sed speciosus forma ex eo quod est prae filiis hominum. Augustin., Enarr. in ps. 43, nr. 16 (Migne, Patr. lat. XXXVI, 489).

[4] Et ille sponsus non carne prae filiis hominum, sed virtute formosus. Augustin., Enarr. in ps. 118, sermo 31, nr. 3 (Migne, Patr. lat. XXXVII, 1592).

[5] Vgl. Ernst v. Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899 (= Gebhardt und Harnack, Texte und Untersuchungen N. F. III), S. 33 f. Dobschütz übertreibt in bilderfeindlichem Sinne. — Holtzmann, Jahrb. f. prot. Theol. (1884) S. 78.

[6] *Καὶ γὰρ „ὡραῖος κάλλει παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων" ὠνόμασταί τε καὶ ἔστι Χριστός.*

Durch diese fortlaufende Reihe von Zeugnissen dürfte der Mangel eines künstlerisch verwertbaren Christusideals bei den kirchlichen Wortführern erwiesen sein. Unter den vornicänischen Vätern werden überhaupt keine widersprechenden Stimmen laut?[1] Es bestand hier eine Leere, eine Lücke, wo fremde Vorstellungen eindringen und sich festsetzen konnten. Kunstideale lagen der aus dem Hellenismus schöpfenden gnostischen Gedankenwelt näher als dem kirchlichen Ideenbereich, wo es vor allem galt, den Offenbarungsschatz zu werten und zu wahren.

Da sich das jugendliche Christusideal in gleicher Weise bei griechischen und syrischen Gnostikern findet, welche aus der Schule Valentins hervorgingen, so ist zu vermuten, daſs es sich um eine weitverbreitete gnostische Schulmeinung handelt. Valentin empfing in Alexandrien hellenische Bildung und wirkte dort, war jedoch ungefähr von 135—160 in Rom, wo er Bischof werden wollte; er hatte zahlreiche morgenländische und abendländische Schüler von groſser Begabung. Gleichzeitig trat um 133 in Alexandrien Basilides als Sektenstifter hervor; die Abraxasgemmen sollen seinem Kreise angehören. Unter Antoninus Pius blühte in Alexandrien auch Karpokrates und seine Gemeinde, die nach heidnischer Art Bilderkult betrieb und ein auf Pilatus zurückgehendes Christusbildnis besitzen wollte[2]; diese teils gemalten, teils von sonstigem Stoffe gefertigten Bilder wurden bekränzt und aufgestellt neben den Bildern von Philosophen wie Pythagoras, Plato, Aristoteles und anderen. Unter Anicet (um 155—166) kam die Karpokratianerin Marcellina nach Rom und lockte viele ins Verderben; Kelsos unterscheidet sogar zwischen Marcellianern und Karpokratianern[3]. Wenn also auch Alexandrien der Hauptsitz der Gnostiker war, so gärte doch auch in Rom um die Mitte des 2. Jahrhunderts die häretische Gnosis gewaltig; ein Kult mit Christusbildern ist ausdrücklich bezeugt. Unmöglich ist es nicht, daſs die Karpokratianer Christus aus dogmatischen Gründen und mit Rücksicht auf seine 33 Jahre gegenüber den hochbetagten Philosophen jugendlich darstellten.



Bild 19. Christusgemme. Privatbesitz. (Nach Raoul-Rochette).

Vereinzelt blieb bisher die Darstellung der interessanten Gemme, welche Raoul-Rochette bekannt machte (Bild 19). Die Arbeit verrät die flüchtige, rohe Strichmanier der späteren Kaiserzeit; soweit die Abbildung ein Urteil gestattet, ist man nicht genötigt, die Echtheit anzuzweifeln. Herr Professor

---

Ἐπεφώνει δὲ αὐτῷ καὶ ἑτέρωθί που πάλιν ὁ θεσπέσιος Δαβίδ· „Περίζωσαι τὴν ῥομφαίαν σου ἐπὶ τὸν μηρόν σου, δυνατὲ τῇ ὡραιότητί σου καὶ τῷ κάλλει σου.“ Νοητέον δὲ ὅτι τὸ κάλλος τὸ ὡς ἐν δόξῃ τε, φημί, καὶ φύσει τῆς ὑπὲρ πάντα θεότητος οὐκ ἂν ἐνδοιάσειέ τις· οὐ γὰρ δή που τὰ σαρκὸς αὐχήματα περιθείη τις αὐτῷ Χριστῷ, καὶ εἰς δόξαν αὐτοῦ καταλογιεῖται, πολλοῦ γε δεῖ. Κένωσις γὰρ αὐτῷ καὶ ταπείνωσις τῆς μετὰ σαρκὸς οἰκονομίας ὅλον ἐστὶ τὸ μυστήριον. Γράφει δέ που καὶ ὁ Προφήτης Ἡσαΐας περὶ αὐτοῦ· „Καὶ εἴδομέν αὐτὸν καὶ οὐκ εἶχεν εἶδος οὐδὲ κάλλος, ἀλλὰ τὸ εἶδος αὐτοῦ ἄτιμον, ἐκλεῖπον παρὰ πάντας τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων.“ Καὶ οὐ δή πού φαμεν, ὅτι τῶν τῆς θεότητος αὐχημάτων ὁ τοῦ προφήτου καταγορεύει λόγος, ἐκεῖνο δὲ μᾶλλον ἀναπείθει νοεῖν, ὅτι τῇ τῆς θεότητος δόξῃ συγκρινόμενα τὰ σαρκὸς οὐδενὸς ἄξια φανεῖται λόγου. Ἐν εἴδει γὰρ πέφηνεν ὁ Υἱὸς τῷ λίαν ἀκαλλεστάτῳ. Θεὸς γὰρ ὢν κατὰ φύσιν, γέγονε καθ᾽ ἡμᾶς. Ἀμέτρητον δὲ τὸ μεσολαβοῦν καὶ ἀσυγκρίτοις διαφοραῖς μειονεκτεῖται θεοῦ τὸ ἀνθρώπινον. Glaphyr. in Exod. 1, 4 (Migne, Patr. graec. LXIX, 396 a b).

[1] Über Väterstellen aus späterer Zeit vgl. Migne, Patr. graec. XI, 1411 Anm. 17 und Haucks Realencykl. IV[3], 64 f.

[2] Irenaeus, Adv. haer. 1, 25, 6.

[3] Harnack, Die Chronologie der altchristl. Literatur bis Eusebius I (1897), 289 ff.

Adolf Furtwängler, der geniale Geschichtschreiber der antiken Gemmenkunst, die unbestrittene Autorität auf diesem Gebiete, äufserte sich gelegentlich in günstigem Sinne. Der weifse Chalcedon zeigt den Profilkopf eines unbärtigen Mannes mit der Umschrift *XPICTOY;* unter dem Kopfe bemerkt man den Fisch, das älteste Christussymbol. Selbstverständlich liegt hier kein Grund vor, auf speziell gnostische Herkunft zu erkennen[1].



Bild 20. **Der gute Hirt.** Statue von der Porta S. Paolo. Rom, Lateran.



Bild 21. **Der gute Hirt.** Rom, Lateran.

Eben in diese Zeit gehört auch die schöne Pastor bonus-Statuette des Lateran[2] (Bild 10, S. 16; vgl. Bild 20 und 21) und der Aufschwung der

[1] Raoul-Rochette, Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme (Paris 1834) p. 21: „Une de ces pierres, dont le travail indique une oeuvre des deuxième ou troisième siècles de notre ère, offre en effet la *tête du Christ, jeune et imberbe,* représenté en profil, et accompagné de son nom, en caractères grecs, *XPICTOY*, et au dessous, la figure d'un *poisson*, qui étoit devenue, comme on sait, à cette époque, une *tessère* chrétienne, d'un usage universel." — „Ce portrait du Christ est gravé sur la base d'un cône tronqué, percé de part en part; ce qui prouve qu'il étoit destiné à être porté en amulette. La matière est une calcédoine blanche; et le travail, où se remarque une sorte d'affectation de style antique, empreinte de sécheresse, doit s'éloigner peu de l'époque d'Alexandre Sévère. Cette pierre, qui a long-temps appartenu à mon savant ami M. F. Lajard, fait partie de la belle collection qu'il a cédée à M. le Marquis de Fortia d'Urban; et c'est à la bonté de l'un et de l'autre que je dois avoir pu orner d'un dessin de cette pierre, qui étoit encore inédite, le frontispice de ce petit écrit. — Eine hervorragend feine altchristliche Arbeit ist der Sardonyx-Kameo im kgl. Münzkabinett zu München: Christus, unbärtig, thronend; zwei Engel halten ein Diadem über ihm. Das Gelock umrahmt das Haupt, ohne aber bis auf die Schulter herabzufallen; die Rechte ist vor der Brust erhoben, die Linke hält eine Rolle. Vgl. A. Furtwängler, Die antik. Gemmen. Gesch. d. Steinschneidekunst im klass. Altert. I (Leip., Berl. 1900), Tafel LXVII, 3, Erklärung II, 307.

[2] Von Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I

Katakombenmalerei zu häufiger Darstellung von Christusszenen. Meines Erachtens darf man selbst die flüchtigen Christustypen der Katakombenbilder nicht alle auf einen Haufen werfen. So hat man namentlich in den beiden älteren Sakramentskapellen von San Callisto um 180 einen sonst nicht nachweisbaren Philosophentypus (Bild 22) für Christus auszuscheiden. Ein bartloser Mann ist lediglich mit dem Pallium, dem Philosophenmantel, bekleidet. Erst in den späteren Sakramentskapellen aus den ersten Dezennien des 3. Jahrhunderts erhalten Moses und Christus Tunika und Pallium, die gewöhnliche Tracht der heiligen Personen[1]. Die Betonung des Schönen und die Neigung zum Knabenhaften, die Eigentümlichkeit des gnostischen Ideals, tritt deutlich hervor bei



Bild 22. Christus wirkt die Brotvermehrung; Verstorbene als Orans.
Fresko in der Katakombe S. Callisto zu Rom.

dem Sarkophagtypus. Die Fresken zeigen die Gestalt Christi, obwohl unbärtig, doch häufig ziemlich grofs, schlank und mannhaft; man denke nur an die Taufszene der Lucinagruft (Bild 23). Die Plastik ist jedoch, wie bereits bemerkt, in der Antike die führende Kunst und naturgemäfs die treueste Hüterin eines Typus.

Ein merkwürdiger, bisher wenig beachteter Christustypus findet sich auf einer Reihe von Goldgläsern. Man könnte darin eine förmliche

(1896), 226—229, wohl etwas zu spät angesetzt; De Rossi, Bullettino (1887) p. 136 sg., tav. XI sg. — A. Venturi, Storia dell' arte italiana I (Milano 1901), 34 sgg.

[1] J. Wilpert, Die Malereien d. Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Kallistus (Freiburg i. Br. 1897) Bild 3 u. 4, S. 11 u. 13; Bild 10, S. 21. Datierung S. 32. Vgl. aufserdem Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe des hl. Petrus u. Marcellinus (1891) S. 8 u. 12. Taf. I—II, Nr. 2 u. 3; hier hat man wissenschaftlich genaue, brauchbare Abbildungen von Christusszenen etwa aus der Mitte des 3. Jahrh.

Illustration zu den gnostischen Theophanien erblicken, wenn die betreffenden Denkmäler eine Datierung in vorkonstantinische Zeit zuliefsen. Die besten hierher gehörigen Stücke befinden sich im Britischen Museum und wurden in neuerer Zeit von Cecil Torr[1] einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt. Torr unterzog die evangelischen Angaben über Christi Altersverhältnisse einer kritischen Prüfung und fand einen unlösbaren Widerspruch darin, dafs Matthäus Christi Geburt in die Regierungszeit des Herodes setzt, während sie Lukas, nach Torrs Meinung, um 10 Jahre später datiert, da Quirinus Legat in Syrien war und den Census vornahm[2]. Cecil Torr trägt kein Bedenken, widersprechend dem evangelischen Text, Christi Lebenszeit um 10 Jahre zu verkürzen[3]; nachdem der Zwölfjährige mit den Schriftgelehrten disputiert hatte, habe er sich taufen lassen und sein Lehramt im Alter von 16 oder 17 Jahren begonnen; „vielleicht" sei er gekreuzigt worden, als er erst 20 Jahre zählte[4]. Zu dieser Chronologie stimmt nun, wie Torr ausführt, der jugendliche Christustypus in der christlichen Kunst der drei ersten Jahrhunderte vorzüglich. Hingewiesen wird namentlich auf die genannten (zwei) Goldgläser und auf eine Elfenbeintafel im Britischen Museum, welche die Jordantaufe zeigt; Johannes erscheint da bärtig und Christus steht als kleines Knäblein mit rundem Kopfnimbus im Wasser[5]. Das Elfenbeinrelief hält Torr selbst für eine ravennatische Arbeit aus Theodorichs Zeit, etwa um 500; auch ist ihm bekannt, dafs diese Darstellung in Ravenna mehrmals vorkommt. Hingegen erwähnt er nicht, dafs viel ältere Fresken der römischen Katakomben den angeblichen Altersunterschied zwischen Johannes und Christus nicht berücksichtigen. Wie sollen nun späte ravennatische Arbeiten einer dem Wortlaut des Evangeliums widersprechenden Chronologie huldigen? In diesen Taufszenen ist Christus einfach schablonenhaft, wie andere Täuflinge, als Kind dargestellt. Somit bleiben nur noch die beiden fondi d'oro zu erklären. Wir sehen hier inschriftlich bezeichnete Büsten; Christus hat ein knabenhaftes Aussehen. Nach Analogie eines ähnlichen Goldglases, das die Namen Petrus, Paulus, Laurentius, Sustus, Ciprianus und Epolitus aufweist[6] und darum dem Todesjahr (258) der vier letztgenannten Martyrer nahestehen soll, will Torr die beiden Christusbildnisse

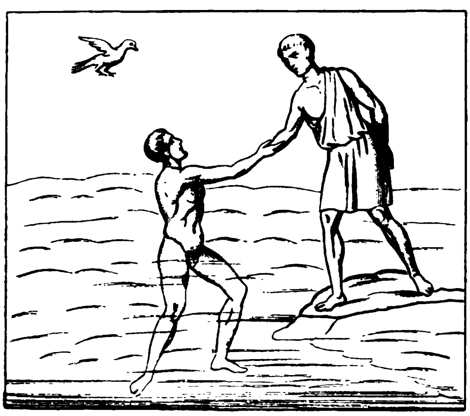


Bild 23. **Taufe Christi.** Fresko in der Katakombe S. Callisto zu Rom.

[1] On portraits of Christ in the British Museum (London 1898) p. 5, Fig. 1 u. 2 (= Garrucci, Storia tav. 187, 2 u. 1).

[2] Quirinus war, wie Torr selbst zugibt, höchstwahrscheinlich zweimal Legat von Syrien, und zwar das erstemal um die Zeit von Christi Geburt; nur meint Torr (p. 8 f.), die erste Amtszeit könne erst etwa drei Jahre nach Christi Geburt begonnen haben, Lukas müsse also das Geburtsjahr Christi in die zweite Amtszeit verlegt haben. Mit unsern mangelhaften chronologischen Kenntnissen über die römischen Legaten in Syrien dürfte Cecil Torr vergebens gegen die Chronologie der Evangelien ankämpfen.

[3] Revue archéol. I (Paris 1902), 14 und II, 130 s.

[4] On portraits l. c. p. 12.

[5] Ibid. p. 11 ff., Fig. 4.

[6] Ibid. p. 3 f. Garrucci, Storia tav. 188, 7.

in die Mitte des 3. Jahrhunderts verlegen und wegen Ähnlichkeit der Zeichnung sogar derselben Hand zuschreiben. Man darf nun zwar überzeugt sein, dafs diese jugendlichen Christusbüsten auf einen vorkonstantinischen Typus zurückgehen, aber ob die vorliegenden Exemplare in das 3. Jahrhundert datiert werden können, ist sehr fraglich. Gerade das Goldglas mit den sechs Martyrernamen gehört sicher in späte Zeit, es entstand Ende des 4. Jahrhunderts oder noch später. Der Mittelschild zeigt nämlich ein Ehepaar, den Mann in der toga contabulata und die Frau in der überladenen Prachtkleidung, die als Tracht der Madonna auf dem Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore bekannt ist. Selbst wenn man die zeitliche Zusammenstellung des genannten Goldglases mit den Christusbildnissen ganz fallen läfst und die Möglichkeit hundertjähriger Schablonen für die Goldglaszeichnung zugibt, bleibt noch ein von Torr nicht gewürdigter Anhaltspunkt übrig, welcher eine frühe Datierung der betreffenden schönen Christusbüsten nicht gestattet, nämlich die Gewandung. Auf dem einem Goldglas (Garr., Storia 187, 1) trägt der Heiland eine ziemlich grofse, mit drei konzentrischen Kreisen gezeichnete Fibula auf der Brust, ein Schmuckstück, welches bei dem andern Bildnis nur infolge Verkürzung der Büste im beschränkten Raum wegfiel. Was hat nun diese Fibula für eine Bedeutung? Es kann nicht wohl die Knabenbulla [1] sein, weil der Metallteil fehlt, durch welchen das Band gezogen wird. Es frägt sich also, ob es ein antikes Kleidungsstück gibt, welches derart vor der Brust zusammengehalten wird. Hierüber gibt uns eine zusammengehörige Reihe von Goldgläsern Aufschlufs. Christusbüsten mit ganz ähnlicher Gewandung kommen mehrfach vor, nur ist meistens die Fibula nicht mehr abgebildet [2]. Dagegen findet man zahlreiche Brustbilder der Apostelfürsten und anderer zum Teil benannter Heiligen, welche diesen auf der Brust mit einer Fibula geschlossenen Überwurf erkennen lassen [3]. Auffallenderweise begegnet uns diese Tracht niemals bei ganzen männlichen Figuren, stets nur bei Brustbildern. Nur eine stehende Frauengestalt, Angne(s) benannt [4], trägt dasselbe Schultertuch, auf der Brust mit der Fibula geschlossen. Dieser Überwurf, welcher als Frauentracht nicht überrascht [5], bedeckt nur den Oberkörper und reicht nicht bis an die Hüften. Bei Männern ist dieses „Pallium" ganz ungewöhnlich; auf Darstellungen von Ehepaaren trägt der Mann niemals ein solches Mäntelchen. Garrucci hält dieses Schultertuch (*ὠμοφόριον, στολή*) für das pallium latinum, das nur die Bischöfe trugen [6]. Er hätte hinzufügen können, dafs auf dem Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in der Lichtmefsszene zwei Priester des Tempels von Jerusalem als auszeichnende Amtstracht einen Mantel tragen, welcher in ähnlicher Weise mit einer Agraffe auf der Brust zusammengehalten wird [7]. Zweifellos war somit dieser Überwurf zeitweilig eine klerikale Tracht;

---

[1] Daremberg-Saglio, Dictionnaire I (Paris 1877), 754 s.; Pauly-Wissowa, Realencyklop. III (Stuttgart 1899), Sp. 1048—1051.

[2] Garrucci, Storia 186, 6; 187, 3; 188, 4.

[3] Doppelbüsten Petri und Pauli: Garrucci, Storia 179, 2. 6; 181, 3—6; 182, 3. 5. 6; 183, 1 (eckige Fibula); 192, 1. Doppelbüsten von Sustus und Damasus 192, 1. Einzelbüsten: Paulus 179, 7; Kallistus 188, 1; Marcellinu(s) 188, 2; sechs ungenannte bartlose Männer 187, 3.

[4] Garrucci, Storia 191, 1.

[5] „Pallio affibbiato sul petto" sagt Garrucci (Text) II, 1 (Prato 1873), p. 170, nr. 1.

[6] Garrucci ibid. p. 152, nr. 5.

[7] Cf. de Rossi, Musaici „Arco della basilica di S. Maria Maggiore" oberster Streifen rechts. H. Grisar, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I (Freiburg i. Br. 1898), 301, Bild 85 (eine sehr gute Abbildung nach einer Originalphotographie). Man darf diesen Überwurf nicht mit dem Soldatenmantel (lacerna) verwechseln, welcher nicht vorne auf der

da sich aber dieses Gewandstück weder auf Katakombenfresken noch auf Sarkophagen nachweisen läſst, dürfte es dem 5. Jahrhundert angehören und den Anfang liturgischen Kostümgebrauches bezeichnen; die heutige Priesterstola leitet sich vielleicht davon her. Bald aber scheinen die Bischöfe die Paenula oder Planeta, einen Radmantel mit Kopfausschnitt, als amtliches Oberkleid angenommen zu haben, so daſs unser Schultertuch, wenn es vielleicht auch in veränderter Form in Gebrauch blieb, auf den Bildern von Bischöfen nicht mehr zu sehen ist.

Demnach verweist dieses auch dem Christusjüngling als dem ewigen Hohenpriester beigelegte Schultertuch nicht auf das 3., sondern eher auf das 5. Jahrhundert.

Man müſste sich jedoch verwundern, wenn der ungemein charakteristische Kopftypus des „schönen" Christusjünglings auf unsern Goldgläsern erst Ende des 4. oder im 5. Jahrhundert geschaffen worden wäre. Hier bestand offenbar eine alte, langlebige Überlieferung. Bereits Garrucci beachtete die Eigentümlichkeit der Haartracht bei diesem Christustypus der Goldgläser[1]. Dünnes, schlichtes, strähniges Haar ist in die Stirne und Schläfe glatt hereingestrichen und fast geradlinig abgeschnitten, während auf beide Schultern lange Locken niederfallen, sich in Masse kräuseln und beiderseits einen Bausch bilden. Garrucci[2] betont, daſs es sich hier nicht um Nasiräerhaar handeln könne, das keine Schere berühren durfte, da ja die Stirnhaare einen offenbaren Schnitt zeigen; es entspreche lediglich der Frisur, welche die Griechen à la Theseus (*θησηίς*) nannten. Die Bewohner von Euböa und Böotien, sowie die Arkarnanen in Ätolien schnitten das Vorderhaupthaar kurz und trugen im Nacken lange Locken (*ὀπισθόκομοι*); auch die Etrusker huldigten einige Zeit hindurch dieser Mode. Plutarch hebt jedoch im Leben des Theseus eigens hervor, daſs die betreffenden griechischen Völkerschaften diese Haartracht nicht von den Mysiern und Arabern übernahmen, sondern dieselbe einführten, weil sie für den Nahkampf im Kriege besonders geeignet war.

Es leuchtet somit ein, daſs auch die Hebräer als Nachbarn und Stammverwandte der Araber diese Haartracht kannten und in Gebrauch hatten. In der Tat nennt Nonnus, oder wer immer gegen Ende des 4. Jahrhunderts die metrische Paraphrase des Johannesevangeliums verfaſste, die Galiläer *ὀπισθόκομοι;* das auf den Schultern aufliegende lange Lockenhaar galt zu Nonnus' Zeit als lokale Eigentümlichkeit der Landsleute Christi.

Χριστὸς ὀπισθοκόμων μερόπων θοινήτορι λαῷ
Κλητὸς ἔην σύνδορπος[3].

Ein zu groſses Gewicht möchte ich jedoch auf diese Stelle bei Nonnus nicht legen. Faſst man nämlich diese Haartracht des jugendlichen Typus als spezielle Galiläerfrisur auf, so kann man sich schwerlich auch für das gescheitelte lange Haar des bärtigen Typus auf eine galiläische Landessitte berufen. Nonnus schrieb zu einer Zeit, da bereits der zweite, mannhafte Christustypus vorhanden war. Immerhin ist es möglich, daſs in Galiläa bei Jünglingen und Männern verschiedene Haartrachten üblich waren, so daſs beide Arten des

Brust, sondern auf der rechten Schulter mit einer Schlieſse zusammengehalten wird.

[1] Garrucci, Storia 187, 1. 2 u. a.

[2] Storia (Text) II, 1, p. 158 sg., nr. 1.

[3] „Es war eine glückselige Hochzeit, weil zum irdischen Mahle Christus als Gast geladen worden war von dem speisenden Volke der Männer mit langen Haaren im Nacken." Nonnus, Paraphr. in Ioann. cap. 2 (Migne, Patr. graec. XLIII, 760 c).

Christustypus, was die Frisur anlangt, auf lokale Eigenheiten zurückzuführen wären. Jedenfalls stimmt zu dem „schönen" Christusjüngling der Gnostiker diese Haartracht der Christusbilder auf unsern Goldgläsern vortrefflich. Das knabenhaft zarte Antlitz ist ein wenig nach rechts gewendet, die edlen Züge erinnern an griechische Idealköpfe, die Nase ist ganz gerade. Der Zeichner bemühte sich offenbar, sein Bestes zu leisten. Wenige Gesichtstypen der fondi d'oro verraten eine derartige Sorgfalt.

Kap. III. Kurze Übersicht der apokryphen Legenden über einzelne Kultbilder des bärtigen Typus.

Nicht in demselben Verhältnis wie zu dem jugendschönen Christustypus stehen die apokryphen Legenden zu dem bärtigen Christusbild. Letzteren Typus kann man nicht in gleicher Weise genetisch aus vorhandenen literarischen Quellen ableiten oder in seiner ursprünglichen Bedeutung erfassen. Vielleicht schuf die Sage den Typus nicht; jedenfalls schmückte und verklärte sie um so geschäftiger und erfolgreicher einzelne Kultbilder. Der jugendliche Christustypus stand so fest, dafs ein Schwanken weder in seiner Anfangszeit noch in der Folge wahrzunehmen ist. Es darf als ausgeschlossen gelten, dafs sich das bärtige Bildnis aus diesem Ideal entwickelte. Der sogen. kallistinische Typus will als Porträt aufgefafst sein, sei es auch nur als ein Idealporträt, das aus freier künstlerischer Phantasie entsprang. Die allgemeine christliche Kunsttypik scheint darauf hinzudeuten, dafs man mit dem gescheitelten, lang herabfliefsenden Haare vorzüglich israelitische Ehrwürdigkeit ausdrücken wollte. Acht solche gemalte Christusbüsten kommen in den Katakomben Roms vor; eine davon zerstörte Bottari, die übrigen sind erhalten[1]. Der Bischof Zacharias redet um 530 von einem Bilde Jesu, das ihn als Galiläer darstellte[2]; der mittelalterliche, aber vielleicht doch auf eine ältere Vorlage zurückgehende Lentulusbrief sagt, Christus trug sich nach der Sitte der Nazarener oder Nazaräer (Nasiräer?). Wahrscheinlich war der bärtige Typus bereits in konstantinischer Zeit vorhanden; das Medaillonbild aus Domitilla möchte man eher vom Ende des 3. als Anfang des 4. Jahrhunderts datieren. Von vornherein liegt der Gedanke nahe, für das Aufkommen dieses Porträttypus irgend eine legendarische oder apokryphe Überlieferung anzunehmen, die sich etwa an ein vorhandenes Kunstgebilde anschlofs. So dachten De Rossi und Schultze an die Statue von Paneas und ihre Legende[3]. Ein Beweis läfst sich jedoch nicht erbringen. Ist nun keine Legende, keine apokryphe Erzählung aus jener Zeit bekannt, die eine Schilderung des Aussehens Christi enthielte? Niemand hat bisher diese Frage aufgeworfen und ernstlich in Erwägung gezogen. Trotzdem ist es sehr wahrscheinlich, dafs derartige Apokryphen im Volksmunde umliefen. Fabelten schon die Karpokratianer im 2. Jahrhundert von einem Christusbild, das Pilatus habe herstellen lassen, so taucht in den katholischen Peter-Paulsakten, die im 3. Jahrhundert blühten, in den erhaltenen Texten allerdings erst spät, die Geschichte auf, Pilatus habe vor dem Kaiser den Zauberer Simon als Pseudo-

---

[1] Wilpert, Röm. Quartalschr. XIV (1900), 310 f.

[2] (Iesus) qui Galilaei habitu depictus erat. Zacharias episc. Mitylen., Hist. eccl. c. 9 (Migne, Patr. graec. LXXXV, 1159). Es handelt sich um ein Christusbild, das der Perserkönig in einer Kirche zu Amida sah.

[3] Dobschütz, Christusbilder S. 250* ff.

Christus entlarvt und bei dieser Gelegenheit das wirkliche Aussehen des Heilandes beschrieben. Der schöne Bart wird dabei besonders hervorgehoben [1]. Derartige Legendenstücke konnten längst vorhanden sein, ehe sie in die Apostelakten hineingearbeitet wurden. Wenn sich um 300 Christusbilder in den Händen des Volkes finden, während die wissenschaftliche Theologie darauf keine Rücksicht nimmt, mitunter sich sogar ablehnend verhält, so darf man zuversichtlich auf apokryphe Sagen über das Aussehen Christi schliefsen. Die lokale Tradition über das Erzbild von Paneas gibt ebenfalls einen Fingerzeig nach dieser Richtung. Eusebius sagt, er habe bei Heiden gemalte Bilder Christi sowie der Apostel Paulus und Petrus gesehen; „denn, wie leicht erklärlich, pflegten die Alten diese Männer als Retter unachtsamerweise nach heidnischer Gewohnheit auf solche Art bei sich zu verehren“ [2]. Eusebius redet als Bilderfeind; die Bilder sollen bei den Heiden entstanden sein! Offenbar sah sie Eusebius bei den Christen und witterte, wie alle Ikonomachen, ohne weiteres heidnischen Kult. Wer sind denn „die Alten“, sind es Christen oder Heiden? Warum diese verklausulierte Sprache?



Bild 24. Brustbild Christi. Elfenbein im Vatikan. (Nach Garrucci.)

Es ist nachweisbar, dafs man zur Zeit Konstantins nach einem Christusporträt forschte. Des Kaisers Schwester Konstantia selbst wollte ein Christusbildnis haben, wandte sich aber an die unrechte Adresse, nämlich an Eusebius, den Kirchenhistoriker. Dieser stellte sich, als wisse er gar nicht, worum es sich handle und ob es etwas derartiges gebe; man könne Christus in seiner Herrlichkeit überhaupt nicht abbilden. Gleichwohl erzählt Eusebius in demselben Schreiben, er habe einem Weibe (*γύναιόν τι*) einmal zwei Philosophenbilder abgenommen, die angeblich Paulus und den Erlöser darstellten; er habe diese Bilder an sich gebracht, um bei der Besitzerin wie bei andern Anstofs zu vermeiden, damit die Christen nicht in den Ruf kämen, sie seien Götzendiener und trügen ihren Gott im Bilde herum [3].

Der Sachverhalt ist durchsichtig. Ein ebensolcher Bilderfeind wie Eusebius war Bischof Epiphanius von Salamis. Er zerrifs in heiligem Eifer den Türvorhang einer Kirche, worauf sich das Bild Christi oder eines Heiligen befand; die Darstellung eines Menschen sei schriftwidrig; der Bildergebrauch sei ein der Kirche Christi unwürdiger Stein des Anstofses. Dies Vorgehen erregte Unwillen, und Epiphanius mufste zum Ersatz einen neuen Vorhang liefern. So schreibt dieser Bilderstürmer an den jedenfalls gleichgesinnten Bischof Johannes von Jerusalem [4].

Es gab somit schon zu Eusebius' Zeit ein Christusbildnis; es sah aus wie ein Philosophenporträt und wird mit einem angeblichen Paulusbildnis

---

[1] Lipsius, Die apokryphen Apostelgesch. II, 1 (1887), 209; über die Messiasrolle des Simon vgl. ebd. Ergänzungsheft (1890) S. 53 f. — Bereits im 6. Jahrh. exzerpierte Johannes Malala in seiner Chronik katholische „*πράξεις τῶν ἁγίων ἀποστόλων*“, wo Pilatus auftritt und vom Kaiser über die Identität Christi mit Simon befragt wird. Ebd. II, 1 (1887), 207 u. 212; Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Lit. I, 431.

[2] Euseb., Hist. eccl. VII, 28.

[3] Pitra, Spicil. Solesm. I (1852), 383—386. Über alte, sagenumwobene Christusbilder zu Tiberias und zu Berithus vgl. „Notes and Queries“ (Lond. 1902, Nr. 234, June 21) p. 481 f.

[4] Dobschütz a. a. O. S. 102* f.

zusammen genannt; man mufs einen würdigen, bärtigen Typus vermuten (Bild 24). Jedenfalls darf man das Christusbildnis nicht erst entstehen lassen unter dem Eindrucke der nach Konstantinopel überführten Zeusstatue des Phidias. Nach Zonaras (Annal. XIV) brachte man, wie Dietrichson[1] behauptet, 394 den Phidiasschen Zeus von Olympia nach Byzanz, wo er 476 durch Brand zu Grunde ging. Der grofse Eindruck dieses ungemein ruhigen, würdevollen Zeusbildes zeigt sich auch bei den christlichen Schriftstellern; Theophilus von Antiochien, Tertullian, Klemens von Alexandrien, Origenes sprechen davon[2]. Eine Münze aus Elis zeigt das Profil des Phidiasschen Zeuskopfes[3]. Das schlichte Haar war wohl gescheitelt; es bedeckt in dünnen, gleichmäfsigen Strähnen Kopf und Nacken und läfst das Ohr frei; der Bart ist mäfsig, nicht spitz; ein Lorbeerkranz liegt im Haare. Man müfste unbedingt die Vorderansicht kennen, um über eine etwaige Ähnlichkeit mit dem Christusbildnis urteilen zu dürfen[4].

Fernand de Mély, ein vorzüglicher Kenner unseres Gegenstandes, gab seiner neuesten Abhandlung über das in Frankreich und Italien vielumstrittene sogen. heilige Schweifstuch von Turin einen wertvollen Anhang bei, einen anziehend geschriebenen, für weitere Kreise bestimmten Essai über die Darstellungen Christi im Laufe der Jahrhunderte[5]. Der französische Archäologe bespricht zuerst kurz die symbolischen Zeichen und Bilder, den Fisch, das Lamm[6], den Adler, den Pastor bonus im Anschlufs an den widdertragenden Hermes, den lyraspielenden Orpheus, das Monogrammkreuz des lateranischen Passionssarkophages, den merkwürdigen, bereitstehenden Stuhl des Weltenrichters *(Η ΕΤΟΙΜΑCΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ)* auf einem ravennatischen Mosaik[7], endlich das palatinische Eselkreuz, das vielleicht nicht blasphemisch gemeint ist, sondern möglicherweise der Mischreligion eines Gnostikers entstammt; sodann geht er auf die jugendlichen, bartlosen Christusdarstellungen über, würdigt das Berliner Christusrelief (unser Bild 16, S. 27) als das beste erhaltene Christusbild, als ein vollkommenes Beispiel des im Laufe der Jahrhunderte bereits entwickelten und endgültig ausgestalteten jugendlichen Typus.

---

[1] Christusbilledet (Kjöbenhavn 1880) S. 164 f. Vgl. H. Holtzmann, Jahrb. f. prot. Theol. (1884), S. 91. Ich suchte die genauen Angaben über die Zeusstatue, über deren Überführung und Untergang bei Zonaras (Annal. XIV) vergeblich. Es wird dort eine Reihe von Bränden erwähnt, bei denen namhafte Kunstwerke zu Grunde gingen. Zonaras, Annal. XIV, 1, 14—19 (ed. Bonn. 1897, p. 124 sq.); 2, 22—24 (p. 130 sq.); 6, 18 sq. (p. 154).

[2] Theophil., Ad Autolyc. 2, 3; Tertullian., De resurr. carnis c. 6; Clem., Cohort. c. 4; Orig. c. Cels. 8, 17.

[3] Journal of Hellenic studies (1886) pl. LXVI, nr. XXII (Profilkopf) und nr. XX (thronender Zeus).

[4] Eine im 6. Jahrhundert auftauchende Legende erzählt, einem Maler, der Christus nach Zeus bildete, sei im Jahre 463 die Hand verdorrt. Dobschütz a. a. O. S. 107* f. — F. v. Duhn, Der Zeus des Phidias. Neue Heidelb. Jahrb. X, 2 (1900), 177—194 (allgemein ästhetisierend); aus der Feder Prof. A. Furtwänglers erscheint demnächst in der Festschrift für Perrot ein Aufsatz, worin der Zeus des Phidias mit dem bärtigen Christustypus zusammengestellt wird.

[5] F. de Mély, Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique? Les représentations du Christ à travers les âges. Paris, o. J. (1902). 96 S., 52 Abbildungen (meist gute Photozinkätzungen). Durch die besondere Güte des Herrn Verfassers ging mir die Schrift noch so rechtzeitig zu, dafs sie im Text bei den einschlägigen Fragen gebührend berücksichtigt werden konnte.

[6] Das Lamm als Symbol Christi ist bedeutend jünger als der Fisch, wohl überhaupt erst nachkonstantinisch. Die betr. Abbildung bei Roller (De Mély l. c. p. 49, fig. 15) entspricht nicht der Wirklichkeit. Krummstab und Napf sind bei dem Böckchen wegzudenken.

[7] De Mély l. c. p. 53, fig. 20.

De Mély hebt hervor, dafs sich das Berliner Relief an kleinasiatische Sarkophage des 3. Jahrhunderts anreiht und dafs der auffällige Kreuznimbus einer frühen Datierung nicht im Wege steht, da derselbe bereits in der Zeit nach 325 nachweisbar ist[1]. Obschon de Mély die neue, von Riegl angebahnte, an den Bassussarkophag sich anlehnende Sarkophagdatierung noch nicht erwähnt, ist er von dem richtigen Gefühle geleitet, dafs manche Monumente in frühere, selbst in vorkonstantinische Zeit gehören. Alle Anerkennung gebührt einem Forscher, welcher den Mut hat, unbeirrt von der herrschenden Schablone, den lateranischen Passionssarkophag (unser Bild 17, S. 29) in das 2. bis 3. Jahrhundert zu setzen[2]. Nachdem de Mély mit der Zurückhaltung, die einer Ablehnung ähnlich sieht, Cecil Torrs abenteuerlichen Erklärungsversuch des jugendlichen Christustypus erwähnt hat, kommt er auf das bärtige Christusbild zu sprechen[3]. Es ist für uns von Wichtigkeit, de Mélys Ansicht über das Alter des bärtigen Typus kennen zu lernen.

Zunächst wird auf die Tatsache hingewiesen, dafs zur Zeit Konstantins und seiner Tochter Konstantia, zur Zeit des Kirchenhistorikers Eusebius († 379) die Frage der Christusdarstellung brennend war; die Erzählung von dem Paneasmonument in der Kirchengeschichte des Eusebius habe, so meint de Mély, den Anstofs gegeben, dafs sich die legendarischen, volkstümlichen Vorstellungen über Christi Aussehen zu einem greifbaren Typus verkörperten. Eusebius deutete die Erzgruppe, die er in Paneas sah, als Darstellung der Hämorrhoissa zu Füfsen des Erlösers. Die blutflüssige Frau war in der Stadt Paneas beheimatet; nachdem sie vom Heiland geheilt worden war, liefs sie vor der Fassade ihres Wohnhauses, so dachte man sich den Hergang, zwei Bronzestatuen aufstellen; die eine stellte die Frau selbst in kniefälliger, bittender Haltung, die andere den aufrechtstehenden Erlöser dar, wie er ihr die Hand entgegenstreckt. Eusebius fügt bei, dafs zu den Füfsen der Christusstatue eine Pflanze wuchs, welche die Kraft besafs, vom Blutflufs zu heilen, wenn sie bis zum Gewandsaum Christi reichte und denselben berührte[4]. Der Kaiser Julian liefs, wie uns erzählt wird, die Gruppe arg verstümmeln, und um 450 verschwand sie gänzlich. De Mély hält es für wahrscheinlich, dafs „die Skulptur des konstantinischen Sarkophages im Lateranmuseum" (unser Bild 7, S. 13) eine Nachbildung der Bronzegruppe von Paneas ist, und pflichtet der auch von M. E. Bertaux vertretenen, übrigens von anderer Seite vielfach bestrittenen Ansicht bei, diese Gruppe sei als eine einfache offiziell römische Kaiserehrung aufzufassen, habe also wahrscheinlich einen Kaiser dargestellt mit der personifizierten Stadt Paneas zu seinen Füfsen[5]. So wäre das Porträt eines römischen Kaisers zum Christusbild geworden, wie man für die Kirche zu Acerenza in Italien (wann??) eine Hadrian- oder Julianbüste zu einem hl. Petrus umschuf. Den betreffenden „konstantinischen" Sarkophag im Lateran denkt sich de Mély zwischen Maximin II. († 313) und Julian dem Apostaten († 363) entstanden; da man aber in der zentralen Szene der Hauptfront dieses Sarkophages noch „einen unbärtigen Christus von wunderbarer Jugend und Anmut" erblickt, so sei dies ein Beweis dafür, dafs im Occident die Tradition des jungen, unbärtigen Christus noch fortdauerte, als man dieselbe im Orient bereits aufgegeben hatte. Demnach hätten wir hier genau den Moment des Übergangs, der Stilwandlung vor uns.

---

[1] De Mély l. c. p. 58.
[2] Ibid. p. 55.
[3] Ibid. p. 59 ss.
[4] Der Wortlaut wird verschieden aufgefafst. Siehe oben S. 14.
[5] De Mély l. c. p. 60.

Das erste erhaltene bärtige Christusbild, das sich diesem Relief anreiht, müsse der merkwürdige Konstantinbecher[1] im Britischen Museum gewesen sein, dessen Masse nach Strzygowski weifsglasierter Ton, also Majolika, ist; das uns erhaltene Bruchstück trägt die Inschrift: ... VAL · COSTANTINVS · PIVS · FELIX · AVGVSTVS · CVM · FLAV · MAX · FAVST ...; es kann nur Kaiser Konstantin (Caius Flavius Valerius) gemeint sein, der sich bereits der östlichen Reichshälfte bemächtigt hatte. Die rohe Zeichnung, nach 325 anzusetzen, gibt die obere Körperhälfte des (stehenden) Erlösers mit Tunika und Pallium bekleidet; das bärtige Antlitz ist ganz von einem rundlichen, ungescheitelten Haarwulst eingerahmt und von einem mit zwei Kreisen umrandeten Kreuznimbus umgeben; letzteres Attribut war uns für diese Zeit bisher ganz ungeläufig. Der ebenso nimbierte, aber noch bartlose Christus des Berliner Reliefs mufs also über das erste Viertel des 4. Jahrhunderts zurückgehen; das Problem berührt hier das 3. Jahrhundert. Nimmt man noch die Haarscheitelung hinzu, wofür das Mosaik von S. Pudenziana eines der ersten Beispiele bietet, so hat man drei Anhaltspunkte für die annähernd richtige Klassifizierung und Datierung der Christusbilder, nämlich das Aufkommen des Nimbus, des Bartes und der gescheitelten Haare.

Diese Theorie verrät zwar ebensoviel Sachkenntnis als Kombinationsgabe, wird aber von ihrem Urheber selbst nur als leicht hingeworfene Hypothese vorgetragen. Im allgemeinen dürfte geltend zu machen sein, dafs sich de Mély vielleicht allzusehr auf eine zeitliche Aufeinanderfolge des symbolischen Zeichens, des jugendlichen Bildes und des bärtigen Typus verläfst, während vieles nebeneinander hergehen konnte. Den lateranischen Passionssarkophag mit dem Monogrammkreuz möchte ich vorsichtshalber eher konstantinisch als vorkonstantinisch nennen, obwohl Stil und Ausführung für die Epoche Konstantins fast zu gut erscheinen. Dem lateranischen Sarkophagrelief der Hämorrhoissa darf wohl keine so grofse Bedeutung beigelegt werden. Dafs Christus hier in der Szene der blutflüssigen Frau bärtig erscheint, während er sonst auf dem Sarkophage stets jugendlich dargestellt ist, wird möglicherweise, man darf sagen wahrscheinlich, einem Zufall verdankt. Auf der betreffenden Schmalseite des Sarkophages finden sich zwei Szenen, nämlich Moses' Quellwunder und die Heilung der Blutflüssigen (vgl. Bild 7, S. 13). Auffallenderweise ist hier Moses, der sonst immer bärtig erscheint, als bartloser Jüngling dargestellt, während ebenso regelwidrig nebenan bei Christus ein bärtiger Kopftypus verwendet ist, welcher sehr wohl dem Moses zukäme. Liegt nicht die Annahme näher, dafs hier eine einfache Verwechslung des ausführenden Steinmetzen unterlaufen ist? Klingt es nicht sehr unwahrscheinlich, dafs man hier an der weit flüchtiger behandelten Schmalseite des Marmorsarges mit Vorbedacht den neuen porträthaften Christustypus der Paneasgruppe anbrachte und dann ebenso mit Überlegung für Moses ein bartloses Gesicht bevorzugte, sei es nun der Abwechslung wegen oder aus einem tieferen Grunde, etwa um das Christusporträt als solches mehr hervortreten zu lassen? Dies alles scheint nicht sehr glaubhaft angesichts der bekannten Flüchtigkeit der altchristlichen Reliefkünstler. — Beachtenswert ist die Tatsache, dafs dem bärtigen Christuskopfe in der Zeit des aufkommenden Typus vielfach die Haarscheitelung fehlt. Vielleicht ist diese Darstellungsweise die ältere und ursprünglichere und kam der Scheitel nur allmählich als typisches Merkmal hinzu.

[1] De Mély l. c. p. 61, fig. 27.

Im Laufe der Zeit entstand eine reiche Apokryphenliteratur über das Christusbild und trug ungemein viel dazu bei, das Ansehen des einmal vorhandenen Typus in der Christenheit zu festigen und zu erhöhen. Ich begnüge mich hier mit einer kurzen Übersicht auf Grund des erschöpfend zusammengestellten Materials bei Ernst v. Dobschütz, „Christusbilder", und bei Fernand de Mély in mehreren einschlägigen Schriften.

Um 570 beschreibt bereits ein Jerusalempilger, Antoninus von Placentia, ein zu Lebzeiten Christi gemaltes Bild, das die ganze Person des Herrn widergab und im Prätorium des Pilatus zu sehen war [1]. Zu Justinians Zeit entstand die Legende des angeblich unter Diokletian aufgefundenen, wunderbaren Christusbildes von Kamuliana in Kappadozien, das, 574 nach Konstantinopel überführt, zum Reichspalladion der Byzantiner wurde und in den Perserkriegen eine Rolle spielt, bis es im 8. Jahrhundert spurlos verschwindet [2]. Andere sagenumwobene, nicht von Menschenhänden gemachte Christusbilder verehrte man im 6. Jahrhundert zu Memphis in Ägypten [3] und nachweisbar seit dem 8. Jahrhundert in Rom, wo man der Legende zufolge ein von Lukas nach der Himmelfahrt gemaltes Bild im Oratorium „Sancta Sanctorum" des Lateran besitzt [4]. Zwischen 390 und 430 entstand die Legende von dem zu Edessa aufbewahrten Bilde Christi, wie sie in der syrischen „Lehre des Apostels Thaddäus" sowie in einer armenischen Übersetzung und griechischen Bearbeitung des 5. Jahrhunderts vorliegt [5]. Das Bild machte die Stadt Edessa uneinnehmbar; 944 wurde es nach Byzanz übertragen und späterhin immer das heilige Mandylion genannt. In der stereotypen Kirchenmalerei erhielt es seinen Platz. Die Abbildungen zeigen ein faltiges Tuch mit dem Christuskopfe darauf. „Offenbar liegt jenen Abbildungen des heiligen Mandylion nicht die Anschauung des in der Schloſskapelle zu Konstantinopel in unnahbarem Schreine ruhenden wirklichen Bildes, sondern die Idee des von Christus an Abgar übersandten Tuches zu Grunde. Nicht das Bild hat kunstgeschichtlich eingewirkt, sondern die Legende desselben, die übrigens auch als solche mehrfach in Bilderzyklen dargestellt worden ist, hat sich einen neuen Darstellungstypus geschaffen. Diejenigen Christusbilder, welche als Kopien des Edessenums gelten, mögen sie diesen Anspruch mit Recht erheben oder nicht, werden erst im Abendlande entstanden sein." [6] Als die Lateiner 1204 Byzanz eroberten, verschwand das Abgarbild aus der kleinen Marienkapelle des kaiserlichen

---

[1] Dobschütz a. a. O. S. 99*.

[2] Ebd. S. 39 ff.

[3] Das Bild befand sich auf einem Linnenstück (pallium lineum) des Jesuskindes, das nach dem apokryphen arabischen Kindheitsevangelium (c. 25 ed. Tischendorf, Evang. apocr. [2] p. 193) in der Pharaonenstadt weilte und dort zahlreiche Wunder wirkte. Dobschütz a. a. O. S. 61 ff.

[4] Dobschütz a. a. O. S. 64 ff.

[5] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 454 ff. In neuester Zeit wurden zwei griechische Inschriften gefunden, welche den apokryphen Briefwechsel zwischen Abgaros von Edessa und Christus enthalten. Hinzugefügt ist in beiden Fällen ein apotropäischer Schluſssatz, welcher bei Eusebius fehlt; er bezieht sich auf den Schutz der Stadt und ihrer Bewohner. Das ältere Exemplar, 1899 entdeckt, findet sich in einer Moscheemauer und stammt vielleicht aus dem 4. Jahrh.; das zweite kam 1900 bei den österreichischen Ausgrabungen in Ephesus zu Tage, wo es auf der Unterseite eines Türsturzes dem Eintretenden zu Häupten sorgfältig in byzantinischer Schriftart ausgeführt ist. M(aas, Dr. Max), Zum Briefwechsel zwischen Abg. v. Ed. und Christus. Beilage z. Allgem. Ztg. (1901) Nr. 203, S. 7. — J. G. C. Anderson, Pontica. Journal of Hellenic studies XX (London 1900), 156—158; Jahreshefte des österreich. archäolog. Institutes III (Wien 1900), Beiblatt S. 90—95.

[6] Dobschütz a. a. O. S. 168 f. Über die Legende des heiligen Keramidion (Ziegelsteinbild) ebd. S. 173 f.

Bukoleonpalastes [1]. Die Bildlegende wuchert fortan im Abendland weiter. Die Ansprüche Roms auf den Besitz des Abgarbildes lassen sich in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen [2]; anfänglich gab man das vatikanische Veronikabild für das Edessenum aus, später zeigte man ein eigenes Abgarbild in San Silvestro; seit Ende des 14. Jahrhunderts erhebt Genua Anspruch auf den Besitz des Bildes [3]. Den besten Rechtstitel kann die Ste. Chapelle in Paris geltend machen; dorthin kamen die Heiligtümer des byzantinischen Reliquienschatzes, welchen Balduin II. 1247 an König Ludwig den Heiligen abtrat. Das heilige Mandylion wird ausdrücklich in der Schenkungsurkunde Balduins erwähnt [4].

Von ähnlicher Bedeutung wie die apokryphe Abgargeschichte wurde für die christliche Kunsttypik die Veronikalegende, welche mit dem Paneasbilde zusammenhängt. Veronika ist die blutflüssige Frau, welche ein Bildnis Christi besitzt. Wider Willen mufs sie ihren Schatz zur Heilung des kranken Kaisers Tiberius zur Verfügung stellen, was die Bestrafung des ungerechten Landpflegers Pilatus zur Folge hat [5]. „Erst seit dem 12. Jahrhundert hat man die Legende so verstanden, dafs sie von einem bekannten römischen Heiligtum handle.“ [6] Das Bild selbst kann sehr wohl älter sein. Seit dem 13. Jahrhundert konnte man durch ein Gebet vor einem Veronikabilde einen Ablafs gewinnen; dies führte zu zahlreichen Abbildungen. Die Miniaturenmaler des 13. Jahrhunderts bemühten sich jedoch so wenig wie die Künstler der Renaissance, das Original genau zu kopieren, sie gaben einfach den Christuskopf, wie sie ihn kannten oder sich vorstellten, als Veronikabild [7]. Eine dankenswerte Zusammenstellung guter Abbildungen gab Karl Pearson 1887 [8]. Das Veronikabild bietet ein völlig ruhiges, schmerzloses Antlitz ohne Blutspuren oder Dornenkrone. Letztere kommt erst auf Holzschnitten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor. Wie Dobschütz gegen Pearson mit Recht hervorhebt, „haben wir in der Legende selbst, nicht in irgend welchen Bildern, den Grund zu den verschiedenartigen Darstellungen des Veronikabildes zu sehen“ [9]. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstand vermutlich in Oberdeutschland eine lateinische Pilatuslegende; bereits um 1077 glaubte das Volk, Pilatus stamme aus der Gegend von Forchheim [10]. In dieser lateinischen Pilatusprosa [11] wurde zum erstenmal eine wunderbare Entstehung des Christusbildes der Veronika erzählt. Es war noch während der öffentlichen Lehrjahre des Herrn, als sich Veronika mit Leinwand auf den Weg zu einem Maler machte, um sich ein Christusbild fertigen zu lassen. Da begegnete ihr der Heiland, drückte die Leinwand an sein Gesicht und porträtierte sich dadurch selbst. Diese Erzählung erlangte die weiteste Verbreitung, da sie in die Legenda aurea überging; auch in Tischendorfs „Mors Pilati“ kommt sie vor [12]. Allmählich wird jedoch das Bild in die Leidensgeschichte eingerückt. Bald dachte man an ein Schweifstuch von Gethsemane, bald an ein Tuch,

---

[1] Dobschütz a. a. O. S. 177 f.

[2] Ebd. S. 188 f. [3] Ebd. S. 191 f.

[4] Sancta toella = touaille (Dobschütz a. a. O. S. 237*, nr. 96 und S. 232*, nr. 91).

[5] Die sogen. Cura Sanitatis Tiberii und die Vindicta Salvatoris hält Dobschütz (S. 209) für die ältesten Darstellungen der Veronikabildlegende und vermutet ihre Entstehung im 6. Jahrhundert.

[6] Dobschütz a. a. O. S. 218.

[7] Ebd. S. 227.

[8] Die Fronika. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter (Strafsburg 1887).

[9] Dobschütz a. a. O. S. 230.

[10] Ebd. S. 282*. [11] Ebd. S. 278*, nr. 8.

[12] Evang. apocr. ed. Tischendorf (2. Aufl.) S. 457; Dobschütz a. a. O. S. 248 f.

womit das Antlitz des Gekreuzigten berührt wurde. Ihre endgültige Ausgestaltung erhält die Veronikalegende erst um 1300 in der französischen Bibel des Roger von Argenteuil; es ist eine Art biblische Geschichte mit starken apokryphen Beimischungen[1]. Veronika will das Tuch zum Verkauf auf den Markt bringen; da begegnet sie dem kreuztragenden Heilande, reicht ihm aus Mitleid das Tuch zum abtrocknen seines von Blut und Schweifs entstellten Antlitzes und erhält es mit dem Abdruck der Züge zurück. Diese Form des Apokryphs gewann neben der älteren Sage immer mehr Boden, um zuletzt die Alleinherrschaft zu erlangen. So arbeitete die Legende unter dem Eindrucke der Passionsspiele und der Jerusalemfahrten der bildenden Kunst vor. Es entstand im 15. Jahrhundert einer der grofsartigsten und gehaltvollsten Typen der christlichen Kunst: das Haupt voll Blut und Wunden.

In ähnlich gründlicher Weise wie Ernst v. Dobschütz über das Abgar- und Veronikabild, handelte Fernand de Mély über das sogen. heilige Schweifstuch in Turin und damit verwandte mittelalterliche Devotionalien[2]. Das Turiner Heiligtum rief seit 1898 in Frankreich und Italien eine eigene Literatur hervor[3]. Seine Geschichte ist nunmehr vollkommen aufgehellt. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wurde die „Reliquie" in der Kollegiatkirche zu Lirey (Aube) das Ziel grofsartiger Pilgerfahrten; mehrere aufeinander folgende Bischöfe von Troyes untersuchten deren Echtheit und erklärten das Tuch für falsch. Im Jahre 1389 gibt Pierre d'Arcis, Bischof von Troyes, in einem Bericht an den Papst eine Stelle aus dem Reliquienprozefs wieder, den sein Vorgänger Heinrich von Poitiers durchgeführt hatte; er habe, so beurkundete Bischof Heinrich über sich selbst, den Betrug entdeckt, wie das Schweifstuch gemalt wurde; der Künstler, der es anfertigte, habe ihm dies eingestanden. Sofort verbot Klemens VII. wiederholt die Schaustellung des Sudariums, wobei man jedoch mit Rücksicht auf die Volksanschauung nicht laut und deutlich verkünden sollte, das Heiligtum sei nicht das wahre Schweifstuch unseres Heilandes, sondern blofs ein Gemälde. Es läfst sich urkundlich verfolgen, wie die Reliquie im Verlaufe der Jahrhunderte über Chambéry nach Turin gelangte, wohin sie Viktor Amadeus II. im Jahre 1694 verbrachte[4]. Anläfslich der Ausstellung von Turin im Jahre 1898 wurde die Echtheitsfrage aufs neue aufgeworfen; es wurden die bezüglichen Urkunden des 14. Jahrhunderts bekannt und man stellte eine Photographie des Schweifstuches her, allerdings unter eigentümlichen Umständen, die man geheim hielt. Wahrscheinlich wurde bei elektrischer Beleuchtung photographiert, so dafs man ein Negativ erhielt. Der Advokat Secundo Pia, welcher das Sudarium mit königlicher Erlaubnis photographierte, weigerte sich, sein Verfahren bekannt zu geben. Das Cliché zeigte, wie man auf Grund vorhandener alter Stiche erwarten mufste, ein doppeltes Bild, nämlich die Vorder- und die Rückseite eines Leichnams. Man kennt bis jetzt zweiundvierzig derartige Schweifstücher, die an verschiedenen Orten als Andachtsgegenstände aufbewahrt werden, und man weifs von dem Tuche zu Besançon, dafs es einfach zu den Geräten der Osterfestbräuche gehörte[5]. Das Tuch ist gefaltet und auf jeder Tuchhälfte

[1] Dobschütz a. a. O. S. 251 u. 304*.

[2] F. de Mély, Le Saint-Suaire de Lirey-Turin. Paris 1900; Ders., Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique? Les représentations du Christ à travers les âges. Paris (1902).

[3] Vgl. de Mély (letztgenannte Schrift) p. 11, wo die gesamte Literatur verzeichnet ist. Das Tuch (S. Sindone), der Schatz des Hauses Savoyen, wird in der kgl. Schlofskapelle zu Turin verwahrt.

[4] Ibid. p. 11—14. [5] Ibid. p. 41, nr. 3.

befindet sich der Abdruck eines grofsen Holzclichés; das eine Bild zeigt das undeutliche Schema der Vorderseite eines Leichnams, das andere Bild hingegen gibt die schematische Rückansicht. Man hat Belege dafür, dafs diese Technik im 14. Jahrhundert bekannt war[1]. Eine Übermalung, namentlich des Hauptes, im 16. Jahrhundert ist nicht ausgeschlossen.

Die wenig wissenschaftlichen Versuche, die Authentizität des auf Tuch gedruckten Doppelbildes von Turin zu beweisen, können hier übergangen werden. Bezüglich der vielfach vermuteten Herkunft solcher Heiligtümer aus Konstantinopel und ihrer Echtheit schreibt de Mély: „Selbst wenn man sich der Unzahl falscher oder unwahrscheinlicher Reliquien, die man im 12. Jahrhundert in Byzanz aufbewahrte, nicht erinnern wollte, wäre es nicht erlaubt, das Zeugnis der griechischen Geschichtschreiber aufser acht zu lassen, die behaupten, die Lateiner hätten mit ihrer berühmten Beute von 1204 nur Nachbildungen *(ἔκτυπα)* mit fortgenommen, welche die Griechen während der Belagerung hatten anfertigen lassen, während sie die wahren Reliquien verbargen, so dafs man dieselben in der Folge in Byzanz aufs neue verehren konnte. Ein Beleg hierfür ist die heilige Lanze, welche Bajazet II. im Jahre 1492 aus dem kaiserlichen Schatze herausnahm, um sie dem Papste Innozenz VIII. zu senden.“ [2]



Bild 25. **Christusbild.** Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. (Phot. Ricci.)

Jedenfalls ist das Beispiel von Turin sehr lehrreich.

Zum Schlusse seien noch die apokryphen Beschreibungen des Antlitzes Christi erwähnt, welche, die erste vielleicht ausgenommen, sämtlich von vorhandenen Bildern abgenommen sind, immerhin aber dazu beitrugen, das Ansehen des gebräuchlichen Typus zu erhöhen (Bild 25—27).

In den katholischen Peter-Paulsakten des 3. Jahrhunderts wird zur Entlarvung des Simon Magus, der sich für Christus ausgibt, der Brief des Pilatus an Kaiser Klaudius herbeigeholt und vorgelesen[3]. In einer lateinischen Bearbeitung des 6. oder 7. Jahrhunderts tritt an die Stelle des Briefes ein Verwandter des Pilatus, der bei den Ereignissen in Judäa zugegen war[4]. Jedoch schon früher gab es eine bestimmtere Fassung. In einer griechischen und slavischen Textform läfst der Kaiser den Pilatus selbst herbeiholen und frägt ihn, ob Simon der von ihm ungerechterweise zum Kreuzestode verurteilte Christus sei. Pilatus erwidert (im vollständigen slavischen Text): „Er ist es nicht. Christus hatte ein bräunliches Gesicht, einen schönen Bart und leuchtende Augen. Dieser Mann aber ist unbärtig und ganz schwarz,

[1] De Mély l. c. p. 40 und 45 fig. 10.

[2] Ibid. p. 21; De Mély, Les Reliques de Constantinople au XIII[e] siècle. Lille 1902.

[3] Act. apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I (1891), 134—139. 195—197.

[4] Ibid. I, 225 sq.; Bardenhewer a. a. O. I, 432.

mit gespaltenen Augenbrauen und meerblauen Augen: ich glaube hier findet ein Betrug statt."[1] Trotz dieser scheinbaren legendarischen Entwicklung ist eine Vorlage aus altchristlicher Zeit nicht ausgeschlossen. Der Verfasser schildert das Christusantlitz als bräunlich, vollbärtig, mit zusammengewachsenen Augenbrauen; letzteres ist ein bei den Alten beliebtes und häufig erwähntes Schönheitsmerkmal.

In dem unter dem Namen des Johannes von Damaskus gehenden Briefe an Kaiser Theophilus[2] heiſst es, Konstantin habe den Herrn nach der Schilderung der alten Geschichtschreiber malen lassen; die Gesichtsfarbe war hiernach weizengelb, die Augenbrauen waren zusammengewachsen. Das bekannte byzantinische Schema beschreibt im 14. Jahrhundert Nicephorus Callisti[3]. Das nicht vor dem 16. Jahrhundert entstandene Malerbuch vom Berge Athos schöpfte aus dem Briefe an Theophilus und bevorzugt ein ovales



Bild 26. Christusbild. Fresko in den Katakomben (S. Gaudioso) zu Neapel. (Nach Salazaro.)



Bild 27. Christusbild in der Katakombe S. Callisto (Kubikulum der hl. Cäcilia) zu Rom.

Gesicht[4]. Von dem angeblichen Lentulusbrief, welcher den ältesten Ausgaben der Werke des hl. Anselm von Canterbury beigedruckt ist, läſst sich kein griechisches Original nachweisen; das Charakteristische des überlieferten Typus ist dort gut erfaſst: das Haar in der Mitte des Kopfes nach dem Brauche der Nazarener gescheitelt und von den Schultern herabflieſsend; der Vollbart gleich dem Haupthaar rötlich, nicht zu lang, in zwei Spitzen auslaufend[5]. —

Das traditionelle Christusbildnis ist ohne Zweifel für Sinn und Gefühl, für Kunst und Kult der gesamten Christenheit ein hochwichtiger Gegenstand.

---

[1] Lipsius, Die apokryphen Apostelgesch. II, 1 (1887), 209. 212. Vom Griechischen existiert nur ein Auszug des 6. Jahrh.

[2] Migne, Patr. graec. XCV, 349. Vgl. die Schilderung des „Römers Elpius" bei Tischendorf, Anecdot. sacra et prof. (Lips. 1855) p. 129.

[3] Text bei Kraus, Real-Encyklopädie II, 15.

[4] Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Trier 1855) § 446, S. 415 f.; Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 161.

[5] Kraus, Real-Encyklopädie II, 16.

Was die nüchterne literarhistorische und archäologische Forschung unserer Tage methodisch zu ergründen vermag oder zu mutmaſsen wagt, haben wir gesehen. Leider sind wissenschaftliche Kenntnisse auf dem Gebiete der christlichen Archäologie in weitere Kreise noch nicht eingedrungen. Den schlagendsten Beweis für diese bedauerliche Tatsache liefert ein 1898 erschienenes englisches Buch, dessen Widmung die Königin Viktoria von England annahm. Der Verfasser, Sir Wyke Bayliss, ist Vorsitzender der königlichen Gesellschaft britischer Künstler. Der Titel lautet: „Rex Regum. Studie eines Malers über das Bildnis Christi von den Zeiten der Apostel bis zum heutigen Tag.“ [1] Der Standpunkt des wohlmeinenden, aber übel beratenen Kunstschriftstellers kommt in der Vorrede zum Ausdruck wie folgt: „Wenn das Bildnis Christi nicht authentisch ist, so ist es irreführend, und die Kirche, welche es uns diese neunzehn Jahrhunderte hindurch vor Augen hielt, hat uns eingeladen, an eine Persönlichkeit zu glauben und deren zweite Erscheinung im voraus kennen zu lernen, die wir nicht bloſs niemals sehen werden, — sondern welche niemals existiert hat. Ich meine, das Bildnis Christi muſs stehen oder fallen mit dem Christentum.“ [2] Als Beleg dafür, daſs bereits zu Apostelzeiten das bärtige „Porträt“ vorhanden und bekannt war, führt Bayliss die Goldgläser an, wo Christus und die beiden Apostelfürsten abgebildet sind. Aus dem „Porträtcharakter“ der Apostelköpfe schlieſst er auf die Entstehung der betreffenden Goldgläser im apostolischen Zeitalter, und aus der Vereinigung des Christusbildes mit wirklichen Porträts folgert er die überlieferte Bildnistreue des bärtigen Christustypus [3]. Auf solche Irrwege gerät ein waghalsiges Dilettantentum. Literatur und Kunst müssen in ihrer historischen Entwicklung verfolgt und erfaſst werden, wenn ein sicheres wissenschaftliches Verständnis altchristlicher Vorstellungen und Kunstgebilde erreicht werden soll. Allgemeines ästhetisches Empfinden genügt nicht zur objektiven Würdigung so weit zurückliegender und eigenartig bedingter Schöpfungen des kulturell aufstrebenden christlichen Geistes. Eine willkürliche aprioristische Übertragung unserer heutigen, tief eingewurzelten religiösen Kunstanschauungen in die Väterzeit müſste bei dem hohen Stande des modernen philologisch-archäologischen Wissens dem Ansehen des Christentums und seiner wissenschaftlichen Vertreter schweren Eintrag tun.

[1] Rex Regum. A Painters Study of the Likeness of Christ from the time of the Apostles to the present day. By Sir Wike Bayliss, F. S. A., president of the Royal Society of British Artists, author of "The witness of art", "The higher life in art", "The enchanted island", etc. London 1898.

[2] Ibid. p. XXII. [3] Ibid. p. 91 f.

Zweiter Teil.

Die Apokryphen und die Aposteltypen.

Kap. I. **Die typische Zusammenstellung Petri und Pauli.**

1. Die Apostelfürsten als Brüderpaar in den Apokryphen und in kirchlicher Anschauung.

In der altchristlichen Kunst gelangten vor allen übrigen Aposteln die beiden Koryphäen Petrus und Paulus zu charakteristischer Darstellung. Typisch ist schon das gemeinsame Auftreten der beiden Apostelfürsten. „Sind doch die beiden für die römische Tradition unzertrennlich wie ein Ehepaar miteinander verbunden.“ [1] Nach der Auffassung vieler protestantischer Theologen, die noch im Banne der alten Baurschen Hypothese von einem gegensätzlichen petrinischen und paulinischen Urchristentum stehen, wäre diese Verbindung der beiden Hauptapostel gegen Ende des 2. Jahrhunderts in kirchlich tendenziöser Weise erfolgt. In dem Simon Magus, welchen Petrus in den Pseudo-Clementinen bekämpft, wollte man den grofsen Heidenapostel versteckt finden; Paulus sei „der feindselige Mensch“ [2], der eine gesetzeswidrige Lehre vorträgt; er sei „der Ränkeschmied“ [3], der als Irrlehrer bei den Heiden dem wahren Apostel Petrus immer zuvorkommt. Allein es lag für den clementinischen Romanschriftsteller sehr nahe, für seinen Petrus alle die bekannten biblischen Züge zu verwerten und für die Rolle des Zauberers manches Paulinische übertreibend und karikierend zu benutzen, so die Christenverfolgung in Damaskus, die visionäre Berufung zum Apostel, den antiochenischen Streit, die Heidenmission [4]. Von dem judenchristlichen Parteistandpunkt des Verfassers ist dennoch ein weiter Sprung bis zur Gleichstellung des Apostels Paulus mit dem Zauberer Simon. Es ist darum sehr kühn und gewagt, wenn Lipsius die Parallele noch weiter führt; hiernach mufste, weil Paulus in Rom wirkte, auch Simon Magus dort auftreten und als maskierter Heidenapostel von dem Judenapostel Petrus bekämpft werden. Justin und Irenäus erwähnen diese römischen Kämpfe noch nicht, die Legende davon mag also um 160 entstanden sein. Es geht jedoch schwerlich an, die

---

[1] Hermann Vopel, Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgesch. (= Ficker, Archäolog. Studien, 5. Heft. Freiburg i. Br. 1899) S. 49.

[2] *Τινὲς γὰρ τῶν ἀπὸ ἐθνῶν τὸ δι᾽ ἐμοῦ νόμιμον ἀπεδοκίμασαν κήρυγμα, τοῦ ἐχθροῦ ἀνθρώπου ἄνομόν τινα καὶ φλυαρώδη προσηκάμενοι διδασκαλίαν.* Epist. Petri ad Iacobum c. 2 ed. Albertus Schwegler, Clem. homiliae (Stuttgart 1847), p. 3 [24].

[3] *Πρῶτον ψευδὲς δεῖ ἐλθεῖν εὐαγγέλιον ὑπὸ πλάνου τινός.* Clem. hom. 2, 17 ed. Schwegler p. 57 [26].

[4] Lipsius, Die apokr. Apostelgesch. II, 1 (1887), 43—48. Derartige kühne Hypothesen schaden dem Ansehen historischer Forschung.

Kenntnis Justins von einem römischen Aufenthalt des Simon Magus [1] lediglich auf die mifsverstandene Inschrift einer Bildsäule zurückzuführen. Jedenfalls hören wir bereits von einer Anwesenheit des Zauberers in Rom, wo an eine idealistische Geschichtsbaumeisterei Paulus-Magus noch nicht zu denken ist. Liegt nicht die Annahme am nächsten, Petrus bekämpfe nach den Clementinen seinen Doppelgänger wie in Samaria, so auch in Rom? Wie kann man mit solcher Sicherheit den antipaulinischen Gedanken, der sich im Romane sehr leicht erklärt, zum Vater der ganzen römischen Episode stempeln? „Aber", so schreibt Lipsius, „der ursprüngliche Sinn der Legende von den römischen Kämpfen des Petrus mit Simon, deren Vorhandensein wir an der Hand der patristischen Zeugnisse bis in die letzten Dezennien des 2. Jahrhunderts verfolgen durften, kann doch unmöglich (!) ein anderer gewesen sein als der, auf den uns das Zerrbild des Paulus in den Clementinen verweist." Nach Lipsius „braucht man nur die antipaulinischen Züge in dem Simonsbilde der Clementinen einfach zusammenzustellen, um zu erkennen, dafs der Simon, den Petrus von Land zu Land und zuletzt bis nach Rom verfolgt, ursprünglich nicht der samaritanisch-gnostische Antimessias, sondern nur (!) der als Irrlehrer, falscher Apostel und Verächter des mosaischen Gesetzes von dem leidenschaftlichen Grimme des Judenchristentums verfolgte Paulus gewesen sein kann" [2]. Auf solchem Wege gelangt man schliefslich dazu, die historische Beziehung Petri zur römischen Kirche ganz leugnen zu können. Von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend bemerkt Ficker über das in der christlichen Kunst so unzertrennliche Apostelpaar: „So heftig auch vereinzeltes Parteiinteresse dem Heidenapostel sein hohes Amt zu bestreiten (?) suchte, sich nicht scheuend, ihm die Maske des Zauberes überzuwerfen, so ist doch um so eifriger die Bemühung der katholischen Christen, Paulus als den in Rom wirkenden Apostel anzuerkennen, dazu Petrus für Rom sicher zu gewinnen, beide Hauptapostel auf das innigste zu verbinden, gleichsam zu einer Person." [3]

Ohne Zweifel hat die grofse Masse der Petrus-Paulusdenkmäler, zumal in Rom, die Idee von der Einigkeit der beiden Apostel und ihrem vielfach gemeinsam gedachten Wirken und Leiden in der Welthauptstadt zur Grundlage. Man braucht jedoch diese Vereinigung keineswegs als einen im Sinne der Grofskirche erfolgten Rückschlag einer ursprünglichen Gegnerschaft der beiden Koryphäen und ihrer Missionsweise aufzufassen. Bereits die Apostelgeschichte stellt Petrus und Paulus einander gegenüber; der erste Teil hat Petrus zum Helden, der zweite den Heidenapostel. Warum hebt denn der Römer Klemens in seinem Korintherbrief (Kap. 5 f.) von den Martyreraposteln gerade Petrus und Paulus hervor? „Beide Apostel", sagt Lipsius, „werden schon hier geflissentlich in Parallele gestellt als die beiden ‚Säulen', auf denen die Heidenkirche sich aufbaute." [4] Bei Klemens ist also der angebliche Verfechter des Judenchristentums bereits der erste Heidenapostel! Für diese merkwürdige Aufstellung, dafs Petrus und Paulus tendenziös als Begründer des Heidenchristentums zusammengebracht wurden und zwar bereits von Klemens Romanus, hätte Lipsius schwerwiegende Beweise vorlegen müssen. Alle inneren und äufseren Anhaltspunkte, sogar der Wort-

---

[1] Iustin. I. Apol. 56.
[2] Lipsius a. a. O. S. 48 f.
[3] Johannes Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst (= Beiträge zur Kunstgeschichte. N. F. V). Leipzig 1887, S. 8.
[4] Lipsius a. a. O. S. 14.

laut (6, 1), sprechen dafür, dafs dem römischen Briefschreiber der Gedanke einer lokalen Zusammengehörigkeit vorschwebte. Schon der Martyrerbischof Ignatius nennt in seinem Briefe an die Römer (4, 3) die beiden Apostelfürsten zusammen als die Lehrautoritäten der römischen Kirche: „Nicht gebe ich euch Befehle wie Petrus und Paulus." Die Angeredeten sind die Römer, nicht die Heidenchristen im allgemeinen; im ersten Satze desselben Kapitels werden die Römer in Gegensatz gebracht zu den übrigen Kirchen; die Römer könnten etwa die allen Kirchen verkündete Todesbereitschaft des Heldenbischofs nutzlos machen, sie sollen ihm kein unzeitiges Wohlwollen erzeigen, sie werden durch Bitten, nicht durch apostolische Befehle hierzu ermahnt. Mit einer beiderseitigen Anwesenheit und Tätigkeit der Apostel in Rom wird noch lange kein gemeinsames und gleichzeitiges Wirken behauptet. Es ist darum gegenstandslos, wenn Lipsius die Möglichkeit recht wohl zugibt, „dafs der Verfasser der Ignatiusbriefe die Legende von der gemeinsamen Wirksamkeit des Petrus und Paulus gekannt hat", aber eine Beweisführung aus den bezüglichen Worten ablehnt. — Die Worte des Klemens soll bereits der Bischof Dionysius von Korinth um 170, gleich vielen neueren Auslegern, mifsverstanden haben, wobei er aber wahrscheinlich seine genauere Kenntnis von der gemeinsamen Predigt und dem gemeinsamen Martyrium beider Apostel in Rom schon aus apokryphen Quellen geschöpft habe [1]. Lipsius übertreibt, indem er die Begriffe Pflanzung [2] und Gründung [3] sowie die Bezeichnung des Gemeinsamen prefst. In einem Dankschreiben, wie es Dionysius nach Rom schickt, macht sich auch die Rhetorik geltend. Weder Irenäus, noch Tertullian [4], noch der römische Presbyter Gaius [5] betonen in solcher Weise das gemeinsame Wirken und Leiden der Apostel, und aufserdem gibt es noch eine selbständige von Papias und dem Alexandriner Klemens bezeugte Überlieferung, dafs Petrus in Rom predigte und Markus sein Evangelium niederschrieb, wobei des Apostels Paulus nicht gedacht wird [6]. Zudem sind die Leidens- und Ruhestätten der beiden Apostel nach der römischen Lokaltradition keineswegs gemeinsam, sondern weit voneinander gelegen; schon Gaius nennt den Vatikan und die Strafse nach Ostia [7].

---

[1] Euseb., Hist. eccl. 2, 28. Lipsius a. a. O. S. 14 f.

[2] φυτείαν, φυτεύσαντες Euseb. l. c.

[3] τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου ἐν Ῥώμῃ εὐαγγελιζομένων καὶ θεμελιούντων τὴν ἐκκλησίαν. Iren., Adv. haer. III, 1, 1; maximae et antiquissimae et omnibus cognitae, a gloriosissimis duobus apostolis Petro et Paulo Romae fundatae et constitutae ecclesiae, eam quam habet ab apostolis traditionem ... indicantes ... ibid. III, 3, 2.

[4] Tertullian., Adv. Marcion. 4, 5; De praescript. 36.

[5] bei Euseb., Hist. eccl. 2, 28.

[6] bei Euseb., Hist. eccl. 2, 15; 6, 14. Clem., Adumbrat. in 1 Petr., bei Lipsius II, 1 (1887), 17 Anm.

[7] Es ist ein vergebliches Bemühen von Lipsius (ebd. S. 21 u. 391 f.), unter den Siegeszeichen (τρόπαια) der Apostel auf dem Vatikan und an der ostiensischen Strafse nicht die Grabmäler, sondern die Todesstätten verstehen zu wollen. Ein Siegeszeichen mufs unter allen Umständen ein von Menschenhand geschaffenes Denkmal sein. Unmöglich können zwei Bäume, die zufällig an den Richtplätzen der Apostel standen, Trophäen genannt werden. „Die Terebinthe nahe bei der Naumachie auf dem Vatikan" kennzeichnet nach den Petrus-Paulusakten (sect. 84) den Ort der Beisetzung des Apostelfürsten; nach einer Textgestalt derselben Akten (sect. 80) liegt die Richtstätte des hl. Paulus an der Strafse nach Ostia, am dritten Meilenstein vor der Stadt, auf der Hufe Aquae Salviae, nahe beim Fichtenbaume. Vgl. neuestens C. Erbes, Die Todestage der Apostel Paulus und Petrus und ihre röm. Denkmäler (Leipz. 1899); ders., Petrus nicht in Rom, sondern in Jerusalem gestorben (Zeitschr. f. Kirchengeschichte XXII [Gotha 1901], 1 ff., 161 ff.). Alles Nötige wird hierzu bemerkt in der trefflichen Besprechung von C. A. Kneller S. J., Zeitschr. f. kathol. Theol. (Innsbruck 1902)

Die Zusammenstellung der beiden Apostelfürsten ist somit weder eine Idealschöpfung des Heidenchristentums noch eine Reaktion gegen eine angeblich antipaulinische Petruslegende, sondern einfach der literarische Niederschlag historischer Tatsachen, für welche das ganze christliche Altertum zeugt[1]. Das römische Apostelpaar ist kein bloſses Phantasiegebilde apokrypher Schriftstellerei, sondern eine wahre Erscheinung der Geschichte. Ohne historische Grundlage in der Stadt Rom wäre die apokryphe Legendenbildung unverständlich, ja unmöglich. Der Efeu der Sage rankt sich hier um die treu gehüteten Grabdenkmäler der Martyrerapostel. Tatsache ist es jedoch, daſs uns die Apokryphen beide Apostel in weit engerer Verbindung zeigen als die Geschichte. Inwieweit den apokryphen Erzählungen tatsächliche Verhältnisse zu Grunde liegen, von denen uns sichere, glaubwürdige Nachrichten fehlen, läſst sich im einzelnen nicht feststellen. Jedenfalls trugen die katholischen Petrus-Paulusakten, welche zwischen 170 ungefähr und 250 und zwar höchstwahrscheinlich in Rom entstanden, wesentlich dazu bei, der Verbindung beider Apostel, ihrem gemeinsamen Wirken und gemeinsamen Martyrium in Rom eine volkstümliche Berühmtheit zu verschaffen. Auf diese Weise beeinfluſsten sie selbstverständlich auch die Kunst und förderten die typische Gegenüberstellung der Apostelfürsten, welche um diese Zeit auf den Denkmälern zuerst vorkommt.

Soweit die erhaltenen Texte und Bruchstücke ein Urteil gestatten, behandelten die ältesten apokryphen Apostelgeschichten das Leben je eines Apostelfürsten gesondert für sich, ohne auch nur eine Begegnung beider auf ihren Missionsreisen zu erwähnen. So die vermutlich katholische, fast ganz verlorene „Predigt des Petrus“ (64—150), wahrscheinlich eine nach Art der kanonischen Apostelgeschichte angelegte Schilderung von Missionsreisen mit eingeflochtenen Lehrvorträgen[2]; die gnostischen Petrusakten aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts lassen den hl. Petrus erst einige Zeit nach der Abreise des hl. Paulus nach Spanien auf Weisung des Herrn von Jerusalem nach Rom kommen, mit Simon Magus den Kampf aufnehmen und schlieſslich den Tod der umgekehrten Kreuzigung erleiden[3]. Gleichzeitig mit den gnostischen Petrusakten gingen aus katholischen Kreisen die umfangreichen „Akten des Paulus“ hervor, welche auch den apokryphen Briefwechsel mit den Korinthern und die Theklageschichte einschlossen[4]; nach den erhaltenen und bis jetzt bekannten Texten geschieht darin keine Erwähnung von Petrus. Nach Origenes allerdings stand in den Paulusakten das Herrenwort: „Ich will mich wiederum kreuzigen lassen.“[5] Da jedoch in den genannten Petrusakten die Episode „Domine quo vadis“ erzählt wird, dürfte ein Versehen des Origenes oder eines Schreibers vorliegen[6]. Das Martyrium in den jetzigen Paulusakten nimmt auf Petrus keinen Bezug.

S. 351—361; über die röm. Apostelgräber besonders S. 356 f.

[1] Knöpfler, Lehrb. d. Kirchengesch. [3](1902), S. 46 f.

[2] *Πέτρου κήρυγμα*. Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I (1892), 411 ff.; über ein angebliches Vorkommen des Paulus ebd. S. 413 und 414 Note 1.

[3] Bardenhewer a. a. O. S. 414 ff.

[4] Ebd. S. 418 ff.

[5] Orig. Comm. in Ioan. t. 20, 12 (Migne, Patr. graec. XIV, 600): *εἴ τῳ δὲ φίλον παραδέξασθαι τὸ ἐν ταῖς Παύλου πράξεσιν ἀναγεγραμμένον, ὡς ὑπὸ τοῦ σωτῆρος εἰρημένον· Ἄνωθεν μέλλω σταυροῦσθαι.* Man hat vermutet, daſs die Legende von der Kreuzigung mit dem Kopfe nach unten (*ἄνωθεν* = von oben herab) aus einem Miſsverständnis entstanden sei. Lipsius II, 1 (1887), 18[3], 70 f., 340.

[6] Lipsius benutzt die handschriftliche Lesart

Rätselhaft ist die apokryphe „Predigt des Paulus (Pauli praedicatio)“, welche lediglich in der pseudocyprianischen Schrift „Von der Wiedertaufe“ genannt und als schriftwidrig und abgeschmackt gekennzeichnet wird. Nach diesem Apokryph hätten sich Petrus und Paulus erst eigentlich in Rom näher kennen gelernt [1]. Manche Forscher wollen diese Schrift mit der „Predigt des Petrus“ verknüpfen oder verschmelzen, andere, wie Bardenhewer, denken lieber an die Paulusakten [2]. Beide Wege scheinen ungangbar.

Gegenüber den gnostischen Petrusakten und den katholischen Paulusakten, welche Sonderdarstellungen je eines Apostellebens sind, liegt der Schwerpunkt der etwas später entstandenen katholischen Petrus-Paulusakten in der innigen Lebens- und Todesgemeinschaft der beiden Apostel. Beide sind Brüder, Doppelgestirne wie Sonne und Mond, ganz eines Sinnes, in Rom unzertrennlich im Lehren und Leiden. Erhalten ist die Schilderung der Reise des hl. Paulus von Malta nach Rom und das gemeinsame Martyrium der beiden Apostelfürsten [3]. Noch in Malta erhält Paulus von den römischen Heidenchristen und Petrusschülern folgendes Begrüſsungsschreiben: „O Paulus, wahrer Diener unseres Herrn Jesus Christus und Bruder Petri, des Ersten der Apostel! Wir vernehmen von den Lehrern der Juden, die hier in Rom, der gröſsten Stadt, leben, daſs sie vom Kaiser Fahndung in allen seinen Provinzen und deine Hinrichtung an Ort und Stelle der Auffindung verlangten. Wir aber haben geglaubt und glauben, daſs ebensowenig wie Gott die zwei groſsen Lichtträger, die er schuf, voneinander scheidet, man euch voneinander zu trennen vermöge, das heiſst weder Petrus von Paulus, noch Paulus von Petrus“ (5). Fast wie ein Glaubensartikel wird die untrennbare Zusammengehörigkeit beider Apostel hingestellt. Die Überbringer des Briefes, die beiden Petrusschüler, begleiten den Apostel auf der ganzen Reise; „die Schüler des Petrus“ bewillkommenen und beherbergen ihn an allen Reisestationen in Italien, so in Puteoli, in Gaëta, in Terracina; nach Tres Tabernae sendet ihm Petrus römische Schüler zum Empfang entgegen. Die Apostel sehen sich, weinen vor Freude und benetzen einander bei der Umarmung mit Tränen. Darauf erzählen sie sich gegenseitig, zuerst Paulus, dann Petrus, ihre Erlebnisse (24. 25). Ganz so erscheinen sie häufig auf den Goldgläsern dargestellt, nebeneinander sitzend, in lebhaftem Gespräche begriffen. Ein schönes typisches Beispiel bietet das 1688 in Regensburg gefundene, jetzt im Münchener Nationalmuseum befindliche Goldglas. Die Bartlosigkeit beider Apostel deutet auf die frühere Zeit dieser Technik (um 300) [4].

---

natürlich zu seiner petro-paulinischen Legendenhypothese, wonach es keine selbständige, von Paulus unabhängige römische Petruslegende gegeben habe. Lipsius a. a. O. S. 18 Note 4.

[1] Auctor de rebapt. 17, Cypr. opp. ed. Hartel III, 90: Et post tanta tempora Petrum et Paulum, post conlationem evangelii in Hierusalem et mutuam cogitationem et altercationem et rerum agendarum dispositionem, postremo in urbe quasi tunc primum invicem sibi esse cognitos.

[2] Lipsius a. a. O. S. 17 f.; Bardenhewer, Gesch. der altkirchl. Literatur I (1892), 413 f., 421.

[3] Bardenhewer a. a. O. S. 428 ff.

[4] „In Tunika und Pallium gekleidet, mit übereinander geschlagenen Beinen auf Faltstühlen sitzend, sind die beiden Apostel leicht einander zugewandt. Mit der Linken greifen beide in die Mantelfalten. Der links sitzende Petrus streckt den leicht gebeugten rechten Arm mit rednerischer Geste Paulus entgegen, der wie abwartend, zur Entgegnung bereit, die Rechte vor der Brust hält. Neben die Köpfe sind die Namen der Apostel geschrieben. Der freie Raum ist mit Rosetten und kleinen Kreisen gefüllt.“ Vopel, Die altchristl. Goldgläser S. 48 f.; Ebner, Röm. Quartalschr. 1892, Taf. IX, 1; Walderdorff, Graf Hugo v.,

Gemeinsam belehren die Apostel Juden und Heiden, gemeinsam erscheinen sie vor dem Kaiser, gemeinsam streiten sie wider Simon Magus. „Alles, was Paulus sagte, ist wahr," bestätigt Petrus vor Nero (60). Umgekehrt versichert Paulus vor demselben Richter: „Alles, was du von Petrus hörtest, das glaube, als wäre es auch von mir behauptet worden; denn wir hegen nur einen Sinn, weil wir nur einen Herrn haben, Jesum den Christ" (62). Als dem „Erstberufenen" räumt Paulus bereitwillig dem Petrus die erste Stelle ein; dieser soll den Sturz des Simon vollenden, während Paulus im Gebete des Knie beugen will (73). Petrus hingegen hebt hervor (60), „dafs die Wahrheit selbst vom Himmel herab zu Paulus sprach: ‚Ich bin die Wahrheit, die du verfolgst; halte ein mit der Verfolgung!' und dafs der also Bekehrte sofort auf die Seite Christi trat."

Gemeinsam ist das Verhör und die Kerkerhaft, gemeinsam die Verurteilung. Durch die römischen Erlebnisse der beiden Apostel soll ihre brüderliche Gemeinschaft in helles Licht gerückt werden [1].

Gegen Lipsius, der die Abfassung der Akten in das 2. Jahrhundert, in eine Zeit der beginnenden Aussöhnung zwischen „Petrinismus" und „Paulinismus" verlegt [2], macht Bardenhewer geltend, dafs die Voraussetzung eines prinzipiellen Gegensatzes zwischen den beiden Aposteln, die Theorie der alten Tübinger Schule von einer doppelten Form des Urchristentums der heutigen Kirchengeschichtschreibung als längst antiquiert gilt. Es „wird durch die Analogie so mancher anderer Fälle eine viel einfachere Erklärung des Tatbestandes dringend empfohlen, wenn nicht herausgefordert. Der Autor hat die häretischen Petrusakten aus den Händen der Gläubigen verdrängen und zu dem Ende durch ein inhaltlich eng verwandtes orthodoxes Buch ersetzen wollen. Für diesen Autor aber mufs jedenfalls auch noch die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts offen gehalten werden." [3]

Auch bei dieser Annahme erklärt sich die starke Betonung des gemeinsamen römischen Wirkens und Leidens beider Apostel sehr wohl. Zufolge der gnostischen Legende kam nämlich Paulus zuerst nach Rom und reiste nach längerer Tätigkeit vor der Ankunft des Petrus nach Spanien ab; erst nach dem Martyrtod seines Mitapostels kehrte er wieder nach Rom zurück. Nach den katholischen Akten hingegen wirkte Petrus zuerst in Rom und kämpfte gegen Simon Magus; Paulus kommt gleichsam zu Petrus auf Besuch und nimmt als Gast teil an den weiteren Geschicken der römischen Gemeinde [4].

Derselbe Grundton wie in den Petrus-Paulusakten herrscht fortan in der kirchlichen Liturgie und Literatur. Ein Tag des Martyriums ist beiden Aposteln gemeinsam, jene beiden waren eins — so predigt Augustinus [5] an ihrem Feste. Eine Krone vereinte sie, heifst es im Leoninischen Sakramentar [6]. Auf den Goldgläsern ist wiederholt in der Mitte über den Häuptern der beiden Apostelfürsten ein Kranz, mit oder ohne Monogramm, angebracht [7];

Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart (4. Aufl., Regensb. 1896) S. 275 f. Das Goldglas war wohl mit Reliquien von Rom nach Regensburg gekommen.

[1] Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. II, 1 (1887), 341 ff.

[2] Ebd. S. 344 ff.

[3] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Lit. I (1892), 431.

[4] Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. II, 1 (1887), 321.

[5] In natali app. Petri et Pauli I, sermo 295, c. 7 (Migne, Patr. graec. XXXVIII, 1352).

[6] Leonin. sacram. in nat. app. Petri et Pauli (Migne, Patr. graec. LV, 60).

[7] Vopel, Die altchristlichen Goldgläser S. 49.

es ist die gemeinsame Martyrkrone. Ficker vergleicht dieselbe mit der ähnlicherweise auf Goldgläsern vorkommenden Ehekrone (corona nuptialis), welche die Einheit der Gatten bezeichnet[1].

2. *Gegenüberstellung von Petrus und Paulus in der altchristlichen Kunsttypik.*

Das Martyrium der beiden Apostel ist in alter Zeit nur auf Sarkophagen, aber schon frühe, dargestellt worden. Auch hier ist „das Bestreben ersichtlich, die beiden Hauptmartyrer, die grofsen Vorbilder für das Leiden und für Geduld und Glauben im Leiden, diese Typen für Befreiung aus Todesnot, wenn auch nicht auf einem Bilde zu vereinigen, so doch die Schilderungen möglichst nahe aneinander zu rücken oder in augenfällige Korresponsion zu stellen“[2]. Die erhaltenen Beispiele verteilen sich auf Rom, Südfrankreich und Mailand. Die erste Stelle nimmt der Bassussarkophag ein (Bild 28, S. 70), welcher bisher um wenigstens ein Jahrhundert zu spät angesetzt wurde und so eine grofse Verwirrung in der gesamten Sarkophagdatierung, ja in der ältesten Ikonographie überhaupt verursachte. Die Martyrien der Apostelfürsten sind aus Gründen der szenischen Gesamtanordnung nicht symmetrisch einander gegenübergestellt, bilden jedoch inhaltlich Gegenstücke. Petri Gefangenführung erscheint in der oberen Reihe links, Pauli Hinrichtung in der unteren rechts. Petrus schreitet mit lässig ineinander gelegten Händen zwischen zwei Soldaten, von denen einer den Apostel am Arm hält. Paulus steht mit auf den Rücken gebundenen Händen geneigten Hauptes da, um den Streich mit dem Schwert zu empfangen, das der Spikulator eben aus der Scheide zieht. Genau gleichartige Szenen finden sich auf einem etwas späteren Sarkophag im Lateran, der bei der Confessio des hl. Paulus ausgegraben wurde (Garr. 350, 2), auch in der äufserlichen Anordnung als Pendants behandelt[3]. Dieselbe Scheu, womit Kreuzigungsbilder des Herrn vermieden wurden, verbannte anfänglich auch das Kreuz aus der Martyrszene Petri. Die Todesszene wird auf dem Bassussarkophage bei Christus und Petrus andeutungsweise ersetzt durch die Gefangennahme. Dabei kann man, wie hier, so auf vielen Sarkophagen beobachten, dafs der Soldat an Christus keine Hand anlegt, während bei Petrus diese Rücksicht nicht genommen wird. In der Folge gestaltet sich die Darstellung der Passion des Apostelfürsten viel realistischer: entweder trägt er sein Kreuz selbst oder es wird ihm vorangetragen[4] (Bild 29, S. 71). Beachtenswert ist im Vergleich mit dem Petrusmartyrium die Fesselung Pauli, welche in den apokryphen Quellen öfters deutlich hervorgehoben wird[5].

Mehrmals läfst sich in der altchristlichen Kunst auch die hl. Thekla, eine berühmte Gestalt der Paulusapokryphen, nachweisen. Da es sich teilweise auch um Leidensszenen handelt, möge der Paulus-Theklatypus hier kurz besprochen werden. Auf dem Marseiller Sarkophag (Garr. 352, 1), wo das

---

[1] Ficker, Die Darstell. der Apostel S. 8; Vopel a. a. O. S. 46.

[2] Ficker a. a. O. S. 90. Der zeitliche Ansatz der Passionsszenen beider Apostel ist bei Ficker viel zu spät: „Sie finden sich schon frühe (!), von der Mitte des 4. Jahrhunderts an, verlieren sich aber noch vor dem Ende des 5.“ Der vorkonstantinische Stilcharakter eines grofsen Teils der Sarkophagplastik wurde bisher gänzlich verkannt. Vgl. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie (Wien 1901) S. 93 ff.

[3] Anton de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus (Rom 1900) S. 50—57 nebst den Tafeln.

[4] Garrucci 331, 2; 352, 2; 335, 3.

[5] *σιδηροδέσμιος*. Acta Petri et Pauli 80 (im Apparat) ed. Tischendorf; Acta app. apocr. I, ed. Lipsius 1891, p. 213, Zeile 7.



Bild 28. **Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter.**

Gefängnis Pauli in Ikonium und das Herausschleifen aus der Stadt (vgl. Apg. 14, 18) nach den Apokryphen gemeint ist, erscheint eine Frau, die nur als Thekla erklärt werden kann [1]. De Rossi wollte in diesen Reliefs Paulus' Enthauptung und die hilfreiche Plautilla (oder Perpetua) sehen, welche dem Verurteilten ihr Kopftuch zum Verbinden der Augen leiht und dafür wunderbar belohnt wird [2]. Wiederum wird Paulus' Verkehr mit Thekla auf einer Elfenbeintafel im Britischen Museum geschildert (Garr. 446, 11), vielleicht eine südgallische Arbeit, wenn man wegen ikonographischer Verwandtschaft auf gemeinsame Herkunft erkennen darf [3]. Erwähnung verdient hier auch ein merkwürdiges Sarkophagfragment, das im Februar 1897 in einer Mauer der Cömeterialbasilika des hl. Valentin an der flaminischen Strafse bei Rom gefunden wurde. Auf einem Felsen am Meeresufer sitzt ein Fischer, der eben mit der Angel einen Fisch aus dem Wasser gehoben hat und mit der Hand ergreift. Daran schliefst sich ein Schiff mit Mast und Segel; ein Matrose ist am abgebrochenen Vorderteil beschäftigt: im Hinterteil des Fahrzeuges steht



Bild 29. **Christus mit Petrus und Paulus.** Sarkophag im Dom zu Ravenna. (Phot. Ricci.)

der bärtige, kahlköpfige Steuermann, der mit der Rechten das Segel, mit der Linken das Steuer hält. Neben der Gestalt liest man die Inschrift PAVLVS, aufsen aber an der Schiffswand, ungefähr in der Mitte, THECLA. Das Relieffragment bezeugt jedenfalls die volkstümliche Beliebtheit der Paulus-Theklaakten. Der Name der Ikonierin auf einem Sargrelief kann um so weniger überraschen, als Thekla auch in den kirchlichen Sterbegebeten angerufen wird. Ähnlich spricht schon der Christ in dem Gebete, welches unter Cyprians Namen geht: „Stehe uns bei wie den Aposteln in ihren Banden, Thekla im Feuer, Paulus

[1] Nach den „Akten des Paulus und der Thekla" läfst der Statthalter von Ikonium Paulus fesseln und ins Gefängnis werfen (17); Thekla verschafft sich Zutritt zu ihm (18); Paulus wird gegeifselt und aus der Stadt hinausgeworfen (21); die dem Feuertode wunderbar entronnene Thekla findet schliefslich den Apostel in einem Grabmale an der Strafse (24).

[2] Acta Petri et Pauli 80; De Rossi, Bullettino 1867, p. 71; Ficker, Die Darstell. d. Apost. S. 92.

[3] Ficker a. a. O. S. 147. Dagegen Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Byzantinische Denkmäler I (Wien 1891), 7. Der griechische Osten mufs uns noch vieles lehren.



Bild 30. **Maiestas Domini.** Goldglas.

in den Verfolgungen, Petrus in den Fluten!" Derselbe Gedanke wird an einer andern Stelle wiederholt: „Befreie mich aus der Mitte dieser Welt, wie du Thekla mitten aus dem Amphitheater befreitest." [1] Es liegt nahe, mit Marucchi auf dem Relief eine symbolische Gedankenkette zu vermuten. „Zuerst wird die Taufe angedeutet, durch welche die Verstorbene eintrat in die Kirche Christi. Sodann geht die Symbolik über zum Lebenslauf der beigesetzten Person, die sich gleich der vorbildlichen Thekla durch die apostolischen Lehren leiten liefs. Endlich kommt noch sinnbildlich das liturgische Gebet um Seelenruhe zum Ausdruck, wodurch die Seele gleich Paulus und Thekla zum sichern Hafen zu gelangen wünscht." [2] Ein strenger, der Symbolik abgeneigter Kritiker könnte das Relief für ein maritimes Genrestück erklären, dem später der Meifsel eines Christen durch die beiden Inschriften eine tiefere Deutung zu geben versuchte [3].

Noch typischer als in den Martyrszenen ist die Gegenüberstellung der beiden Apostelfürsten in der häufigen Darstellung der Majestät des gesetzgebenden Christus (Bild 30 und 31). Das älteste Beispiel



Bild 31. **Maiestas Domini.** Graffito der Katakomben zu Rom.

[1] Cypriani opp. ed. Hartel III, 144 ss.

[2] Orazio Marucchi, Di un frammento di sarcofago cristiano con nuove rappresentanze simboliche. Bullettino della Commissione Archeol. Comunale di Roma 1897 tav. II. Estratto p. 9 sg.

[3] In der Kirche von Etschmiadzin befindet sich ein rohes Relief, Paulus und Thekla darstellend. Paulus, langbärtig, jedoch nicht kahlköpfig, nur mit einem Chiton bekleidet, sitzt auf einem Klappstuhl; ihm gegenüber, durch eine Säule getrennt, steht eine bartlose Gestalt mit gegürtetem Chiton. Die Inschriften besagen: *ΘΕΚΛΑ* und *ΠΑΥΛΟΣ*. Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Byzantinische Denkmäler I (Wien 1891), 6 Abb.



Bild 82. Kaiserliche Geldverteilung an Beamte und Volk in der ausgehenden Kaiserzeit. Relief am Konstantinsbogen zu Rom.

hierfür dürfte der lateranische Säulensarkophag (Garr. 323, 4) bieten, den man gleich dem Bassussarkophag lieber in das frühe als in das späte 3. Jahrhundert setzen möchte. Beidemale bildet der personifizierte Himmel (coelus) den Schemel des jugendlichen, thronenden Christus, der in unserem Falle durch sehr lange, auf die Schultern herabreichende Locken und eine Art hoher Frisur, sowie durch eine gebieterische Wendung des Hauptes etwas Antik-Hoheitsvolles erhält. Zu seiner Linken neigt sich Petrus und empfängt mit verhüllten Händen die Gesetzesrolle, während Paulus gegenüber erhobenen Hauptes zum Herrn aufblickt und seine mündliche Weisung entgegennimmt. Swoboda bezeichnete als Vorlage dieses Repräsentationsbildes die profane Darstellung der kaiserlichen Freigebigkeit an die Veteranen, wovon das älteste bekannte Beispiel auf dem Triumphbogen Konstantins begegnet [1] (Bild 32, S. 73). Nach bisheriger Annahme beginnen die magistralen Szenen in der christlichen Kunst erst mit der Freiheit der Kirche und sind im 4. und 5. Jahrhundert am zahlreichsten [2]. Dies mag von der Katakombenmalerei gelten, darf aber künftighin nicht mehr von der sepulkralen Reliefkunst behauptet werden. Überhaupt erhält die Plastik bei richtiger Datierung in vielen ikonographischen Fragen den Vorrang vor der Malerei. Die Gesetzgebungsszene findet sich auch schon auf dem Bassussarkophag, nur sind dort die beiden Apostel nicht typisch unterschieden. Eine entsprechende antike Vorlage aus vorkonstantinischer Zeit konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Die Doppelbilder beider Apostel in Büstenform, die besonders auf Goldgläsern beliebt sind, hält Ficker für später als die Darstellungen in ganzer Gestalt (Bild 33 und 34); gewöhnlich im 5. Jahrhundert und bis in das folgende reichend, seien sie früher nur vereinzelt zu finden. „Sie beweisen deutlich die Wandlung der Ideen und Formen. Es ist ein persönliches Interesse, welches der fromme Glaube an den beiden Persönlichkeiten nimmt, in viel höherem Maſse als früher, es ist der Heiligenkultus, welcher hier seinen Einfluſs äuſsert.“ [3] Vopel [4] versuchte diese Ansicht seines Lehrers näher zu begründen; die Brustbilder seien, nach dem uns vorliegenden Bestande zu urteilen, erst verhältnismäſsig spät aufgekommen, da sich hier das Apostelpaar, soweit es allein ist, niemals jugendlich dargestellt finde. Diese Beobachtung liefert jedoch keinen sichern Anhaltspunkt für die Datierung, sondern legt eine andere Erklärung sehr nahe. Wenn man die Apostel in ganzer Figur abbildete, mochte man sich eher mit unbärtigen Idealgestalten begnügen; wenn man aber zwei, namentlich unterschiedene Büsten zeichnete und die Köpfe gröſser wiedergeben muſste, so drängte sich dem Kunsthandwerker eine porträtartige Differenzierung beider Köpfe von selbst auf. Das Porträt forderte aber die bärtige Bildung, wobei durch verschiedene Behandlung von Haar und Bart leicht eigenartige Typen entstanden. Man darf bei einer Kunst, die aus dem Vollen schöpft und nicht im Aufsteigen, sondern im Niedergange begriffen ist, nicht allzu schematisch verfahren. Bereits in vorkonstantinischer Zeit wechseln auf den Sarkophagen bärtige und unbärtige Aposteltypen, und es ist keineswegs sicher, daſs die Darstellungen des Apostelpaares auf den Gold-

[1] Giuseppe Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario (Roma 1898) p. 3, fig. 3[a]. Danach de Waal, Der Sarkoph. des J. Bassus S. 64, vergröſserte Detailabbildung.

[2] Heinrich Swoboda, Frühchristliche Reliquiarien des k. k. Münz- u. Antikenkabinetts. Mitteil. d. k. k. Zentralkommission (Wien 1890) S. 9 ff.

[3] Ficker, Die Darstell. d. Apost. S. 55.

[4] Die altchristl. Goldgläser S. 51.

gläsern zeitlich und technisch den profanen Familienbildern nachfolgen. Ebensowenig müssen den Brustbildern notwendig die sitzenden und stehenden Gestalten in ganzer Figur vorangehen, um später einer Art Abkürzung und Ersatz zu weichen.

So geläufig war die Zusammenstellung beider Apostel in der altchristlichen Kunst, dafs sie sogar dekorative Verwendung fand. Einmal halten die Apostelfürsten das Inschrifttäfelchen, ein andermal den Bilderschild, zweimal schliefsen Apostelköpfe die unteren Ecken der Reliefwand ab [1].

Die ausgehende altchristliche Zeit widmete dem Apostelpaar einen ganzen Mosaikenzyklus.

Das gemeinsame Wirken der beiden Apostelfürsten, wie es uns die Petrus-Paulusakten so anschaulich schildern, war in zusammenhängender Darstellung auf einer Wand des Oratoriums zu sehen, das Papst Johann VII. (705—707) zu Ehren der Gottesmutter in der alten Peterskirche erbaute und mit Mosaiken schmückte. Das Heiligtum hiefs auch „Kapelle zur Krippe"



Bild 33. **Petrus und Paulus.** Goldglas. (Nach Garrucci.)



Bild 34. **Petrus und Paulus.** Goldglas. (Nach Garrucci.)

und befand sich am Platze der heutigen Jubiläumspforte. Leider gingen die Mosaiken bis auf geringe, an verschiedenen Orten zerstreute Reste bei dem Abbruch der alten Basilikateile im Jahre 1606 unter Paul V. zu Grunde. Wir besäfsen von den einzelnen dort abgebildeten Szenen gar keine Kenntnis, wenn nicht der verdiente Kapitelsarchivar von St. Peter, Jakob Grimaldi, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts als Archäologe tätig, diese Mosaiken vor der Zerstörung einer Beschreibung und flüchtigen Zeichnung gewürdigt hätte.

Eugen Müntz veröffentlichte den lateinischen Wortlaut dieser Aufzeichnung nach einer Handschrift der Ambrosiana [2]. Auf die Apostelbilder beziehen sich folgende Angaben:

„Auf der Wand gegen den apostolischen Palast behandelt die 1. geschichtliche Szene des Mosaiks die Predigt des hl. Apostels Petrus in

[1] Garr. 162; 339, 3; 384, 2; 404, 3. — De Rossi, Bull. 1864, p. 47, fig. 4 und 5. Die Charakteristik der Kopftypen pafst bei dem römischen Sarkophage (404, 3) auf Petrus und Paulus. Vgl. auch unser Bild 11, S. 17.

[2] Revue archéologique N. S. vol. 34 (Paris 1877), p. 146 s. Die erhaltene Skizze der Apostelszenen siehe bei Garr. 282, 1; cf. de Rossi, Musaici (Roma 1872—1899), tav. XX, 1 (und zugehöriger Text).

Jerusalem mit der Beischrift: CIVITAS HIEROSOLYMA; dargestellt ist der hl. Petrus aufrecht stehend, mit erhobener Hand, die beiden Schlüssel haltend, ferner die Stadt Jerusalem und das Volk ringsum, das ihm zuhört.

2. Die Predigt desselben (Apostels) zu Antiochien in ähnlicher Auffassung mit der Inschrift CIVITAS ANTIOCHIA.

3. Die Predigt zu Rom, ebenso, mit der Inschrift ROMA. Das Bild des hl. Petrus, wie er den Römern predigt, entging dem Ruin und ist heute in einem Gewölbe der Peterskirche unter dem neuen Pflaster, in die Mauer eingelassen, zu sehen.

4. Wie die heiligen Apostel Petrus und Paulus vor Nero mit Simon Magus stritten.

5. Der Sturz Simons aus der Luft.

6. Die Kreuzigung Petri.

7. Die Enthauptung Pauli."

Nach Grimaldis skizzenhafter Zeichnung bildete das Mosaik mit den Darstellungen aus dem Leben der Apostelfürsten ein Rechteck mit sechs Feldern, auf drei Stockwerke verteilt.

1. Links oben sah man Petrus nimbiert, stehend, die Rechte erhoben, zwei Schlüssel in der Linken. Mehrere Personen knieten um ihn und horchten auf seine Worte. Zwei zinnengekrönte Türme von ungleicher Gröſse flankierten die Szene, unter der sich die erklärende Inschrift befand.

2. Das Bild daneben auf gleicher Höhe zeigt Petrus in derselben Haltung, die knienden Zuhörer auf eine Seite geschoben.

3. „Petri Predigt in Rom" ist die einzige Komposition, die erhalten blieb und sich jetzt in stark restauriertem Zustande in den Grotten von St. Peter befindet [1].

4. Der Streit mit Simon Magus. Links vom Beschauer steht ein Soldat mit Schild und Lanze bewaffnet, dann kommt Nero, auf seinem Throne sitzend. Darunter auf einer zweiten Ebene steht der Zauberer und streckt beide Hände gegen Petrus und Paulus aus, die beide nimbiert und durch Namensbeischrift (S. PETRVS. S. PAVLVS.) bezeichnet sind.

5. Simons Sturz. In der Mitte erhebt sich der Zauberer in die Lüfte, weiterhin sieht man seinen Fall. Zu unserer Rechten sehen wir die beiden Apostel; Paulus am Fuſse eines Turmes kniend und eifrig betend, während er dem Kaiser Nero den Rücken wendet; Petrus steht, zum Kaiser gekehrt, und zeigt diesem den Turm. Nur die Aufschrift Nero findet sich hier.

6. Kreuzigung des hl. Petrus auf einem umgekehrten Kreuze, Enthauptung des hl. Paulus. Bei jedem Verurteilten gewahrt man einen Schergen; Zuschauer fehlen. Die Scheu vor Abbildung von Martyrszenen war zu Ausgang der altchristlichen Zeit bereits gewichen.

Man kann zwar unbedenklich behaupten, der Kunsttypus des „apostolischen Zwiegespannes", wie Chrysostomus sich ausdrückt [2], hätte sich auch ohne Zutun der Apokryphen herausgebildet; aber tatsächlich trug doch eine harmonistische Richtung in der apokryphen Apostelliteratur viel dazu bei, die Verbindung der beiden Hauptapostel in eine volkstümliche Beleuchtung zu rücken und überaus innig erscheinen zu lassen. Die Kunst wird oft mehr von der Legende genährt als von der Geschichte.

---

[1] Barbier de Montault, Souterrains de Saint-Pierre (Rome 1866) p. 23, nr. 29.

[2] *Τί οὖν ἐμοὶ τὸ ὄφελος, ὅταν τῆς ξυνωρίδος θάτερος ἵππος χωλεύῃ.* Chrysost., Hom. in Gal. 2, 11 (Migne, Patr. graec. LI, 374, Zeile 6 f.).

Kap. II. Untersuchung über die Herkunft der Porträtzüge auf den Bildnissen Petri und Pauli.

1. Kritik der bisherigen Anschauungen und Hypothesen.

Bei einer so häufigen Darstellung des Apostelpaares in der altchristlichen Kunst mufste sich das Bedürfnis bestimmter, porträtartiger Züge von selbst geltend machen. Vielumstritten ist die Frage nach der Herkunft der traditionellen Bildnisse beider Apostelfürsten; um Jahrhunderte weichen in der Datierung der ältesten Denkmäler die Ansichten voneinander ab. Nach der gewöhnlichen Meinung der älteren Archäologen erbten sich gerade in Rom die Porträtbilder von Petrus und Paulus aus der apostolischen Zeit fort bis in die konstantinische Friedensära. Mufste doch gerade die römische Kirche ein besonderes Interesse daran haben, die Bildnisse ihrer apostolischen Gründer zu besitzen! Für diese allgemeine, aprioristische Erwägung glaubte man auch beweiskräftige Monumente aus vorkonstantinischer Zeit beibringen zu können. In schroffen Gegensatz zu der verbreiteten konservativen Auffassung trat in neuester Zeit eine widerspruchsfrohe kritische Richtung in der christlichen Archäologie, welche die petro-paulinische Typenbildung von Rom weg und nach dem byzantinischen Osten verlegen, vor dem Ende des 4. Jahrhunderts aber jede in weiteren Kreisen feststehende Charakteristik der apostolischen Doppelbildnisse leugnen will.

Billigerweise soll hier zuerst der Altmeister der christlichen Archäologie, Giovanni Battista de Rossi, zu Wort kommen[1]. Er bespricht zunächst die auf eine stadtrömische Überlieferung bauende ältere Literatur, Buonarotti 1716, Polidori 1834, Grimouard de St-Laurent, um sodann der Anschauung seines römischen Kollegen, des um die christlichen Altertümer hochverdienten P. Garrucci S. J., gröfsere Aufmerksamkeit zu widmen. Garruccis Urteil hatte in dieser Frage eine Wandlung durchgemacht. Anfänglich hatte er sich nämlich dahin geäufsert, dafs im 4. Jahrhundert, wohin ein guter Teil der Goldgläser sowie die mit Namen bezeichneten Malereien gehören, der Typus oder Charakter der beiden Köpfe noch nicht festgelegt gewesen sei. Später jedoch bekehrte er sich wieder zur herkömmlichen Ansicht, dafs in der römischen Kirche seit dem ersten Jahrhundert die traditionellen Typen überliefert waren. Petrus erscheint jedoch bald kahlköpfig bald behaart; oft sind beide Apostelköpfe unterschiedslos gebildet, beide langbärtig, beide kahlköpfig, beide stirnhaarig. Um diese Abweichungen zu erklären, verfiel Garrucci auf eine neue Hypothese. Hiernach besafs die römische Kirche von beiden Aposteln zweierlei Bildnisse; es waren Petrus und Paulus nach Alter und Aussehen verschieden wiedergegeben, und die Künstler machten davon in der Folge willkürlichen Gebrauch. De Rossi ist jedoch von diesem „geistreichen" System nicht überzeugt; er schliefst sich an die älteren Archäologen an und bekennt sich zu einer in der römischen Kirche stets vorhandenen Tradition, welche bei Petrus das Haupt behaart, den Bart rund, kurz und gekräuselt bildete, während Paulus kahle Stirne und langen Bart erhielt. Die von diesem Typus abweichenden Monumente hält de Rossi für nachlässige, rohe Arbeiten, bei deren

---

[1] G. B. de Rossi, Frammenti d'un vetro cemeteriale adorno delle immagini degli apostoli Pietro e Paolo. Bull. 1864, p. 84 sg. — Lamina di bronzo con i busti degli apostoli Pietro e Paolo. Bull. 1887, p. 130—135. Auch de Rossis Arbeiten sind zum Teil veraltet.

Anfertigung man auf Bildnistreue nicht achtete. Bezeichnenderweise denkt de Rossi bei dem ältesten vatikanischen Bronzemedaillon mit den „klassischen" Apostelköpfen mehr an griechische als an römische Arbeit; dieses Medaillon, das er als Kopie am liebsten in die frühere antoninische Zeit, jedenfalls aber nicht später als Alexander Severus (222—235) datiert [1], bildet die Hauptstütze seiner Traditionsthese. Die Typen sind, wie er sagt, nicht ideal und konventionell, sondern höchst individuell; es sind naturwahre Bildnisse, entsprechend der moralischen Physiognomie, welche die Bücher des Neuen Testamentes und die Geschichte uns von den beiden Apostelfürsten entwerfen; die alten Schriftsteller stimmen mit der Masse der römischen Denkmäler überein. Gegen die abweichende pseudoklementinische Angabe [2], wahrscheinlich die Quelle aller andern, von Petrus' Kahlköpfigkeit spricht laut die römische Überlieferung. Zugegeben selbst, der hl. Petrus sei in früheren Jahren behaart, in späteren kahl gewesen, wir haben sicherlich das Bildnis von ihm, das in der römischen Kirche zu gebräuchlich war, als daſs es eine konventionelle Schöpfung der Künstler des 4. Jahrhunderts sein könnte. Das Medaillon ist ein Zeuge der aus den ersten Jahrhunderten überkommenen Typen, die man in der Friedenszeit vor Augen hatte. Im 4. und 5. Jahrhundert entstand aus den alten Bildnissen eine konventionelle Karikatur; da wurde bei Petrus Haar und Bart kurz, mit plumpen, krausen Büscheln und bei Paulus der Bart spitz oder zweigespalten. Rom könnte Apostelbilder haben, bemerkt schlieſslich de Rossi, auch ohne daſs die Apostel nach Rom gekommen, die dortige Kirche gegründet und ihr Blut dort vergossen hätten; aber Geschichte und Kunst harmonieren hier aufs beste [3].

„Man kann daher", schreibt Armellini 1888, „mit Sicherheit behaupten, daſs der Typus, wie er uns auf den Monumenten des 4. Jahrhunderts besonders in Rom und in solcher Gleichmäſsigkeit (?) erhalten worden, kein konventioneller, ideeller, sondern der wahrhaft historische ist, wie er in Rom von den apostolischen Zeiten her sich auf das 4. Jahrhundert vererbt hatte." [4]

Ebenso waren nach Marucchi „die Typen der beiden Apostelfürsten schon bekannt seit den ersten Jahrhunderten durch eine alte, von den Paulus-Theklaakten sicher unabhängige Überlieferung und wir sehen sie auf den cömeterialen Denkmälern beständig wiedergegeben". Trotzdem möchte Marucchi für das von ihm beschriebene Relieffragment: Paulus als Steuermann eines „Thekla" benannten Schiffes, apokryphe Beeinfluſsung des Paulusbildes annehmen. „Man wird nicht in Zweifel ziehen können, daſs der Künstler oder besser gesagt der Leiter seiner Hand sich an jener alten Legende für die Symbolik begeisterte und daraus die Einzelheiten für die Physiognomie der Hauptperson schöpfte." [5]

Im Anschluſs an de Rossi beschäftigte sich eingehender mit den Aposteltypen Heinrich Swoboda [6], ohne jedoch mit einer eigenen Abhandlung her-

---

[1] Später (Roma sott. III, 599) läſst de Rossi das ganze 3. Jahrhundert für die Datierung offen.

[2] bei Hieronym., Lib. I comm. in Gal. 1, 18 (Migne, Patr. lat. XXVI, 329 a b).

[3] Vgl. de Waal in Kraus' Realencykl. II (1886), 601. 607.

[4] Armellini, Eine Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Pauli, gefunden in den Katakomben der hl. Agnes. Röm. Quartalschr. 1888, S. 133. — Vgl. Mariano Armellini, Lezioni di archeologia cristiana. Opera pustuma (Roma 1898) p. 143. 264.

[5] Orazio Marucchi, Di un frammento di sarcofago cristiano. Bull. d. Comm. Archeol. Comunale di Roma 1897. Estratto p. 7.

[6] Mitteil. d. k. k. Zentralkommission (Wien 1890) S. 1—22.

vorzutreten. Nach seiner Meinung kann die Frage nur durch ein alle Monumente übersichtlich zusammenfassendes Tafelwerk entschieden werden. „Bis ins 4. Jahrhundert lassen sich monumentale und schriftstellerische Belege für die Annahme finden, dafs die alten Christen Bilder der beiden Apostelfürsten, höchst wahrscheinlich nach dem Leben gefertigt, besafsen. Das älteste der uns erhaltenen Monumente ist die der zweiten Hälfte des 2., höchstens dem Anfange des 3. Jahrhunderts angehörige Bronzeplatte des vatikanischen Museo cristiano, mit welcher die Köpfe unserer Wiener Figuren (auf der prachtvollen Silberbüchse von Pola) auch in ihrer Anordnung grofse Ähnlichkeit haben. Dieselbe Ähnlichkeit besteht zwischen unsern Typen und den Typen des lateranischen Baldachinsarkophags (Garr. 323, 4—6). Mit der ‚Kunstperiode' der Goldgläser charakterisiert und erklärt sich ein vom 4. Jahrhundert an bemerkliches Schwanken, Ähnlicherwerden und sogar direktes unbewufstes Verwechseln der beiderseitigen Gesichtszüge, so dafs es schon den Anschein gewinnen konnte, dafs zwei verschiedene Typen nebeneinander gehen. Die Klärung in diesen mehr technischen und zufälligen als traditionellen Schwankungen vollzog sich dem Kunstcharakter der nun folgenden Jahrhunderte entsprechend auf Mosaiken, Arbeiten der Kleinkunst und Gemälden des 5. und 6. und besonders des 9. Jahrhunderts, und so mufste notwendig die bekannte typische Erstarrung eintreten. Diese Typen im eigentlichsten Sinne des Wortes sind so scharf und doch so dürftig, so zur Wiederholung prädestiniert, dafs man sie mit Worten selbst fürs Kopieren genügend beschreiben und überliefern kann, was bei den ältesten Petrus- und Paulusbildern, besonders der vatikanischen Platte, unmöglich wäre. So individualisierte und belebte Züge können nur im Skizzen- oder Studienbuche oder in der Originalarbeit erhalten und weitergegeben worden sein.“ [1]

Zu entgegengesetzten Ergebnissen gelangte Johannes Ficker 1887. Der Strafsburger Gelehrte ist heute das Haupt einer ansehnlichen Schule christlicher Archäologen. Aus seinen Schriften und denen seiner Schüler ist vieles zu lernen. Es soll kein Zeichen von Geringschätzung sein, wenn ich im folgenden in wichtigen Punkten eine andere Anschauung vertrete. Zum Teil kommt auch der Umstand in Betracht, dafs seit der betreffenden Veröffentlichung mehr als ein Jahrzehnt verflossen ist, ein Zeitraum, welcher in der rasch aufstrebenden archäologischen Wissenschaft, der klassischen wie der christlichen, manche Besserung der Methode, manche Klärung der Meinungen aufzuweisen hat. Bei Ficker und seiner Schule treten im allgemeinen die kunsttechnischen Gesichtspunkte nicht selten hinter den rein ikonographischen zu sehr zurück; auch wird viel mit ungenügenden Abbildungen gearbeitet. — Mit Bezug auf die apokryphen Silvesterakten, wo Konstantin das im Traume geschaute Apostelpaar in einem vom Papste herbeigebrachten Gemälde wiedererkennt und der römische Annalist das Vorhandensein ebenderselben Bildtafel in St. Peter behauptet, bemerkt Ficker, die Kritik erweise, dafs die Fixierung der Typen dem konstantinischen Zeitalter auch hier abzusprechen ist; es bleibe jedoch die Tatsache bestehen, dafs die charakteristischen Typen der Apostelfürsten um ein Jahrhundert später feststanden und bildlich fixiert waren; vielleicht seien die Akten dem ersten Drittel des 5. Jahrhunderts

[1] Mitteil. d. k. k. Zentralkommission (Wien 1890) S. 9 f. Vgl. Swobodas Besprechung von Fickers Schrift über die Apostel in der Kunst, Röm. Quartalschr. 1887, S. 278—282.

zuzuweisen[1]. Duchesne verlegt ihre Entstehung vermutungsweise in den Anfang des 6. Jahrhunderts[2]. Das fragliche Bild der Peterskirche, das bereits um 1192 in den Zusätzen des römischen Priesters Romanus zur Beschreibung der Petersbasilika von Petrus Mallius erwähnt wird[3], untersuchte Luca Jelić 1892 und fand, dafs es mit Temperafarbe auf Pergament gemalt ist. Wahrscheinlich überreichten es die Slavenapostel Cyrillus (auch Konstantin genannt) und Methodius 867 dem Papste Hadrian II. als Votivtafel zum Andenken an ihre Bischofsweihe; die jetzige Inschrift dürfte einer späteren Restauration entstammen[4].

Aus den häufigeren Nachrichten über Apostelbilder folgert Ficker, dafs für feste typische Ausbildung der Bildnisse Petri und Pauli Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts ein gesteigertes Interesse vorhanden gewesen sei[5]. Dieser Anhalt ist jedoch sehr schwach, da für die frühere Zeit die patristischen Quellen überhaupt weit spärlicher fliefsen. Die bärtigen Typen werden viel zu weit herabgedrückt. Erst im 5. Jahrhundert entwickelte sich mit Anlehnung an den Paulustypus ein allgemeiner bärtiger Heiligentypus[6]. Auf den Sarkophagen soll der eigentliche Jüngertypus der unbärtige gewesen sein[7]; selbst die Füllfiguren des Hintergrundes seien anfangs immer bartlos; das Wohlgefallen an Abwechslung habe aber bald die Hinzunahme von bärtigen Köpfen bewirkt[8]. Die ganze künstlerische und ikonographische Entwicklung wird allzu schematisch zurechtgelegt. So denkt sich Ficker auch bei den Aposteln die Darstellung des ganzen Kollegiums als das ursprüngliche[9], während er in den zwei Aposteln Petrus und Paulus zu den Seiten Christi nur eine Abkürzuug der Zwölfzahl sehen möchte[10]. Ob in den vollständigen Apostelgruppen die Individualisierung der beiden Christo zunächststehenden Apostel im Gegensatz zur flüchtigen Behandlung der übrigen lediglich einem künstlerischen Bedürfnis verdankt wird oder vielmehr einem sachlichen Grunde entspringt, wird nicht untersucht[11]. Auch bei Darstellungen eines Apostelpaares soll anfangs eine bestimmte Charakterisierung fehlen, während die Petrus- und Paulustypen gegen Anfang des 5. Jahrhunderts die unbestimmten früheren Figuren verdrängen[12].

Für den Petruskopf glaubt Ficker auf den Sarkophagen zwei Varianten feststellen zu können, und zwar wäre hiernach die von unserem traditionellen Typus abweichende Darstellung mit spärlichem Haar und längerem Bart die frühere. Zur Grundlage hierfür wird der um 359 angesetzte Bassussarkophag genommen. Unser gewöhnlicher Petrustypus mit dem kurzen Bart und dem weiter ins Gesicht reichenden, die Stirne mehr bedeckenden Haar soll in offenbarem Zusammenhange mit der im 5. Jahrhundert üblichen Sitte stehen[13]. Er wäre sonach ein von der Spätkunst übernommener alltäglicher

[1] Ficker, Die Darstell. d. Apostel S. 45.

[2] Duchesne, Lib. Pontific. I, p. CXIV; cf. CXI s.

[3] De Rossi, Inscr. christ. II, 1, p. 206: Symmachus (498—514) . . . Posuit et super altare [eius sc. oratorii s. crucis], ut a nostris maioribus accepimus, in columnis scilicet porfireticis, venerabilem imaginem apostolorum Petri et Pauli; quam beatus Silvester papa ostenderat Constantino ad repraesentandam formam eorum, quos ante baptisma in visione viderat.

[4] Luca Jelić, Nuove osservazioni sull'icone vaticana dei SS. Pietro e Paolo. Archäolog. Ehrengabe der Röm. Quartalschr. zu de Rossis 70. Geburtstag. Herausgeg. von A. de Waal (Roma 1892) S. 83—94, Taf. V.

[5] Ficker a. a. O. S. 46.

[6] Ebd. S. 58 f.

[7] Ebd. S. 72.

[8] Ebd. S. 71. 73.

[9] Ebd. S. 74.

[10] Ebd. S. 77.

[11] Ebd. S. 78; vgl. S. 109 unten und S. 110 Note 1.

[12] Ebd. S. 82—84.

[13] Ebd. S. 105. 107.

Modetypus. Es ist dies nach Ficker für die römischen Sarkophage der Haupttypus, wobei auf den magistralen Szenen die Vorliebe für genauer unterschiedene Einzelgestalten bereits den Keim der Devotion wirksam zeige[1]. Gerade der verbreiteten Haartracht des 5. Jahrhunderts wird, je deutlicher die Spuren dieser Zeit auf den gallischen Sarkophagen sind, eine Annäherung und schliefsliche Übereinstimmung des südgallischen Petrustypus mit dem in Rom gewöhnlichen zugeschrieben![2] Nur schade, dafs die grofse Masse der angezogenen Sarkophage nicht in das 5., sondern in das vorhergehende Jahrhundert, vielfach in konstantinische Zeit gehört, während eine nicht unbeträchtliche Zahl noch früher anzusetzen ist. Die Sarkophagplastik harrt noch ihres Historikers.

Es versteht sich, dafs bei einer solchen Betrachtungsweise für eine frühe Datierung des berühmten vatikanischen Bronzemedaillons kein Raum blieb. Dasselbe bietet nach Ficker die künstlerisch vollendetste Ausprägung der Typen. „Im Vergleiche mit allen andern Monumenten ist eine frühere Entstehungszeit als das Ende des 4. Jahrhunderts für das Abendland unmöglich. Das oströmische Reich hat uns aus dieser Zeit so gut wie keine Bildwerke erhalten. Darum läfst sich eine genauere Datierung nicht geben.“[3] Da Ficker eine vorkonstantinische Sarkophagplastik überhaupt nicht kennt und in einem starren Entwicklungsschema vom bartlosen zum bärtigen Aposteltypus befangen ist, mufste ihm das vatikanische Doppelbildnis in einer kunstgeschichtlich unmöglichen Isolierung erscheinen. Vom methodischen Gesichtspunkte aus betrachtet war in der Tat die Auffassung de Rossis und seiner Anhänger nicht einwandfrei. Man kann das Mifsliche und Bedenkliche einer Theorie nicht verkennen, die sich auf ein einziges Bronzeplättchen von der Gröfse einer Denkmünze gründet. Ein ähnliches fragmentiertes Bronzemedaillon, das noch an einem Stück Kalk haftet und trotz seines geringeren Wertes zum Vergleich herangezogen werden mufs, wird von de Rossi selbst dem 4. Jahrhundert zugewiesen[4]. Der stilistische Abstand mag noch so erheblich scheinen, man darf nicht sofort auf ein früheres Jahrhundert der Entstehung schliefsen; oft genügt zur Erklärung die Annahme einer verschiedenen Hand oder flüchtigeren Ausführung. Das 4. Jahrhundert hat namentlich in der Kleinkunst noch Werke von überraschend frischer Empfindung und technischer Fertigkeit aufzuweisen. Heutzutage allerdings, wo man anfängt, der Plastik die ihr zukommende Führerrolle in der altchristlichen Kunsttypik zurückzugeben, hat man bei früher Datierung der Aposteltypen den Vorwurf eines vorschnellen Urteils nicht mehr zu gewärtigen. Die ausgeprägten Charakterköpfe der Apostelfürsten können in der Kunst der verfolgten Kirche nicht mehr als technisch und typisch vereinsamt gelten.

Für eine späte Entstehung der Apostelbildnisse trat in neuester Zeit auch Heinrich Vopel ein. Er glaubt auf den Goldgläsern das Übergangsstadium vom jugendlichen zum bärtigen Typus, sowie das Schwanken der bärtigen Darstellungen deutlich beobachten zu können; am Ende des 4. Jahrhunderts scheint ihm die Ausprägung der Individualtypen abgeschlossen[5]. Nach dem Muster der bisher üblichen Sarkophagdatierung bemühte sich Vopel, auch für die Goldgläser ein zeitlich feststehendes Denkmal, gleich dem

[1] Ficker a. a. O. S. 106.
[2] Ebd. S. 109 f.
[3] Ebd. S. 142.
[4] De Rossi, Bull. (1864) p. 85, tav. nr. 2.
[5] Hermann Vopel, Die altchristl. Goldgläser (Freiburg i. Br. 1899) S. 49 u. 19 oben.

Bassussarkophag, zu finden, einen festen Punkt, von dem aus die Entwicklung nach vorwärts und rückwärts überschaut und gemessen werden könnte. Nun entdeckte de Rossi im Jahre 1849 an einem Grabe des ersten Stockwerkes der Prätextatkatakombe die Hälfte eines Goldglases, worauf ein sitzender, unbärtiger Mann erhalten ist; er trägt den Philosophenmantel, das einfache Pallium, welches die rechte Schulter blofs läfst, und hat die linke Hand pathetisch erhoben. Von der Inschrift ist nur mehr der Buchstabe P erhalten. Um das Goldglas herum war im Kalkverputz ein fufsförmiger Siegelabdruck mit dem Worte PAVLI fünfmal wiederholt[1]. Es ist für unsern Zweck gar nicht notwendig, die Inschrift auf dem Goldglas P(aulus) oder P(etrus) zu ergänzen. Vopel hebt hervor, „neben dem Glase“ habe sich eine vom Jahre 341 n. Chr. datierte Inschrift befunden; es sei dies eine wichtige und wertvolle Notiz de Rossis; man habe damit für jenes Glas einen zuverlässigen Terminus ante quem[2]. Später wird von dieser Feststellung für die Datierung der Apostelbilder auf Goldgläsern ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die jugendlichen, bartlosen, sitzenden Figuren der Apostelfürsten in Dreiviertelansicht, welche unserem vor 341 gearbeiteten Goldglase ähnlich sind, „werden an Alter voranstehen und mögen um die Mitte des 4. Jahrhunderts herum gearbeitet sein“[3]. Auf solche Weise entsteht ein Schema, welches es ermöglicht, die bärtigen Aposteltypen dem Ende des 4. Jahrhunderts zuzuschieben.

Wenn man genauer zusieht, sagt de Rossi gar nicht, dafs unser Goldglas „neben“ der Inschrift gefunden wurde; letztere befand sich vielmehr „in einem anstofsenden Gange“[4]. Zugegeben selbst, dafs alle Gräber der bezeichneten Katakombenregion dem 4. Jahrhundert angehören, so mufs doch ein bedeutender Zeitraum für die mögliche Entstehung des Goldglases offen bleiben; es konnte schon viele Jahre im Besitz einer Familie sein, ehe es als Merkzeichen in den frischen Kalk eines Grabes eingedrückt wurde.

Nach Viktor Schultze, der erst im 4. Jahrhundert bärtige Apostelbilder aufkommen läfst, gehört die schärfere Ausgestaltung eines Typus für Petrus und Paulus dem 5. Jahrhundert an. „Paulus erscheint als ein Mann mit schmalem Gesicht, feinen Zügen und langem Vollbart, Petrus dagegen hat ein kräftiges, breites Haupt mit kurzgeschorenem Bart.“ In der grofsen Mannigfaltigkeit der Goldgläser sieht Schultze den besten Beweis, dafs in diesem Jahrhundert noch eine grofse Freiheit und Unsicherheit bestand[5]. Als ob die Goldgläser vorwiegend dem 5. Jahrhundert angehörten! Wenn nach 410 in den Katakomben nicht mehr begraben wurde, konnten auch keine Goldgläser mehr in den frischen Grabverputz eingedrückt werden. Diesem Brauche aber verdankt man den gröfsten Teil der erhaltenen fondi d'oro[6]. Nach Schultze entstand das berühmte vatikanische Bronzemedaillon „frühestens im 5. Jahrhundert..., wo unter den Goldgläsern ähnliche Auffassungen hervortreten, aber wahrscheinlich noch später. Für die Datierung ist beachtenswert, dafs andere Bronzeplatten, darunter eine aus S. Agnese aus dem 4. Jahrhundert, einen total andern Typus der beiden Apostel uns bieten. Eine Porträt-

[1] De Rossi, Bull. (1864) p. 81. — Garrucci, Storia tav. 185, 9; dazu Text III (1876), 156.

[2] Vopel, Goldgläser S. 19.

[3] Ebd. S. 48. Die ikonographische Übersicht ist als solche sehr dankenswert.

[4] De Rossi, Bull. (1864) p. 82: „in un ambulacro contiguo“.

[5] V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst (München 1895) S. 354 f.

[6] Röm. Quartalschrift (1887) S. 281.

überlieferung hat weder in Beziehung auf Petrus noch auf Paulus bestanden"[1]. Es mufs befremden, wenn ein Kenner der altchristlichen Kunst wie Schultze dem 5. und 6. Jahrhundert eine technische Leistung zutraut, die von durchschnittlichen Erzeugnissen des 4. Jahrhunderts so weit absteht, dafs ein de Rossi dieselbe der früheren antoninischen Zeit zuspricht! Leider hat die Kunst der freien Kirche nicht einmal in der byzantinischen Blütezeit einen solchen Aufschwung erlebt!

2. Versuch einer Zusammenstellung der stilistisch und technisch hervorragendsten Petrus-Paulusdenkmäler als Grundlage für die Typenfrage.

Um in die Datierungsfrage der Aposteltypik Klarheit zu bringen, sind vor allem die stilistisch und technisch hervorragendsten Petrus-Paulusdenkmäler näher ins Auge zu fassen. Offenbar darf man Berücksichtigung von Porträttypen am ehesten bei den bestgearbeiteten Werken erwarten. Übrigens würden wir vielleicht bei einer Masse von Sargreliefs nicht über Roheit und Flüchtigkeit der Ausführung zu klagen haben, wenn uns die leichte Stukkierung, die prächtige Bemalung und Vergoldung erhalten wäre[2].

Wegen der bedeutsamen Rolle, welche das bekannte vatikanische Bronzemedaillon (Bild 35, S. 84) in der Theorie de Rossis von den traditionellen Apostelbildnissen spielt, drängen sich uns zunächst die Erzeugnisse der Kleinkunst auf, welche mit den Münzen das Porträtmäfsige gemein haben. Das christliche Museum der Vatikanischen Bibliothek birgt vier Stücke dieser Art, vier Bronzeplättchen mit Reliefarbeit in Medaillonform von sehr verschiedener Ausführung, worunter eines durch beabsichtigte porträtartige Feinheit der Apostelköpfe auffällt und zum Zankapfel der Gelehrten wurde[3]. Im Hinblick auf die antiken Münzen und geschnittenen Steine können solche Kleinarbeiten allerdings als die treuesten und zuverlässigsten Bildniszeugen gelten, geben

---

[1] Schultze a.a.O. S. 355f. P. Ch. Cahier S. J., Caractéristiques des saints (Paris 1867) t. II, p. 701 s. v. „Portraits", erwähnt die herkömmlichen Bartunterschiede bei Petrus und Paulus, ist aber von dem historischen Werte der Schlufsfolgerungen, welche geachtete Archäologen daraus ziehen, nicht überzeugt.

[2] Heinrich Swoboda, Zur Frage d. Marmorpolychromierung (Röm. Quartalschrift 1887 S. 100—105).

[3] I. Das berühmte Medaillon a) in farbiger Zeichnung: De Rossi, Bull. (1864) p. 81 sg. tav. nr. 1 (Originalgröfse) = Kraus, Roma sott. (1879). Taf. VI, 1; — b) in einfacher Reproduktion nach dieser farbigen Zeichnung de Rossis: Kraus, Realencykl. II (1886), 608 etwas verkleinert = Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I (1896), 195, Fig. 161 = Beissel, Bilder aus der Gesch. der altchristl. Kunst und Liturgie (Freiburg i. Br. 1899) S. 98, Bild 65 = Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 (München 1901) S. 87, Abb. 47 (vergröfsert): — c) in Originalzeichnung von Prof. Heinrich Swoboda in Wien (Originalgröfse): Weis-Liebersdorf a. a. O. S. 86, Abb. 46; — d) in Phototypie (Originalgröfse): De Rossi, Bull. (1887) tav. X, 1 (mit Rahmen) = De Waal, Röm. Quartalschrift (1888) Taf. V, 1 (ohne Rahmen); — e) in Photozinkätzung: V. Schultze, Archäologie d. altchristl. Kunst (München 1895) S. 355, Fig. 110. Seitdem öfter. II. Das fragmentierte Medaillon, an einem Kalkstück haftend, aus einer Katakombe an der via Salaria (in der Nähe von Priscilla): De Rossi, Bull. (1864) p. 81 sg., tav. nr. 2 (farbige Zeichnung). III. Ein Medaillon unbekannter Herkunft: De Rossi, Bull. (1887) tav. X, 2 (Phototypie mit Rahmen) = De Waal, Röm. Quartalschrift (1888) Taf. V, 2 (Phototypie ohne Rahmen) = Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, 195, Fig. 162 (Zinkätzung). IV. Das Bronzeplättchen aus der Katakombe von St. Agnese: De Rossi, Bull. (1887) tav. X, 3 (Phototypie) = De Waal, Röm. Quartalschrift (1888) Taf. V, 3 (Phototypie) = Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, 196, Fig. 163 (Zinkätzung).

jedoch nicht selten zu begründetem Zweifel an ihrer Echtheit Anlafs. Im Grunde genommen fallen zwei von den vatikanischen Medaillen wegen ihrer rohen, schematischen Ausführung (Bild 36 und 37) für die Ermittlung der Aposteltypen höchstens insofern ins Gewicht, als sie zeigen, wieweit zwei Bildnisse mit Beibehaltung der allgemeinsten Merkmale im gedankenlos wiederholenden Handwerk entstellt werden können. Das an einem Kalkstück anhaftende Fragment eines Bronzeplättchens, welches zur Kontrolle der Aposteltypen auf dem bekannten, ganz unversehrten Medaillon dienen kann, enthält lediglich den Petruskopf und Teile vom Paulusprofil: Nase, Mund und Kinn. Die Übereinstimmung des Petrustypus ist auf beiden Medaillen trotz verschiedenwertiger Ausführung nicht zu verkennen.

Nun äufserte aber vor mehreren Jahren Prof. Adolf Furtwängler, nicht nur eine Autorität auf dem Gebiete der grofsen antiken Plastik, sondern auch der vorzüglichste Kenner der antiken Kleinkunst, gelegentlich einer Musterung der Schätze des vatikanischen Museo cristiano gegenüber dem Bibliothekar P. Franz Ehrle, sämtliche Bronzeplättchen mit den Apostelköpfen seien Fälschungen. Mir versicherte Prof. Furtwängler vor einiger Zeit dasselbe. Machten die Originale auf einen Fachmann von solcher Kompetenz einen ungünstigen Eindruck, so ist jedenfalls bei ihrer wissenschaftlichen Verwertung die gröfste Vorsicht und Zurückhaltung geboten. Doch braucht man nicht zu schwören auf die Worte des Lehrers.

Wilpert. Kal. m. (Dunbad) p. 113 datiert! 3rd cen.



Bild 35. **Petrus und Paulus.** Bronzemedaille. Vatikan.

Vor allem dürfte eine genaue Prüfung der Fundberichte am Platze sein. Das berühmte Porträtmedaillon wurde von Boldetti in der Domitillakatakombe, die er San Callisto nannte, gefunden und in seinem Katakombenwerk 1720 in einer schlechten Zeichnung veröffentlicht[1]. Boldetti geniefst als Archäologe einen schlimmen Ruf; er war über 30 Jahre amtlich bestellter Custode der Katakomben; weite Strecken des unterirdischen Rom wurden zu seiner Zeit aufgedeckt, ohne dafs er es der Mühe wert fand, ein Tagebuch über die Ausgrabungen zu führen und die Fundorte der vielen Inschriften, Münzen und sonstigen Schätze genau zu bezeichnen. Nicht in archäologischem, sondern lediglich in apologetischem Interesse verfafste er auf höheren Auftrag sein Werk, um Mabillons anonyme Schrift „Über die Verehrung der unbekannten Heiligen" unschädlich zu machen[2]. Wissenschaftlich genaue Beobachtung und immer sorgfältige Beschreibung und Abbildung der Denkmäler darf man bei diesem Autor nicht voraussetzen. Boldetti sagt, er habe das Bronzeplättchen aus dem Cömeterium hervorgezogen; ob nun damit gemeint sei, er habe in eigener Person den Fund in oder an einem Grabe gemacht, oder ob lediglich seine Amtsperiode hervorgehoben wird, während welcher die Fossoren unter

---

[1] Boldetti, Osservazioni sopra i cimiterj (Roma 1720) p. 192.

[2] Kraus, Roma sott. [2](1879) S. 13. Vgl. Apologeten und Polemiker von heute!

einer Menge anderer Gegenstände auch das Porträtmedaillon fanden und ablieferten, läfst sich nicht entscheiden. Die Art und Weise, wie Boldetti in seinem Buche dieses für uns so wichtige Stück behandelt, läfst nicht darauf schliefsen, dafs er das Opfer eines Betruges wurde, oder dafs er mit der Entdeckung dieser Apostelporträts Aufsehen erregen wollte. Im Gegenteil, die Bronze wird nicht einmal eigens beschrieben; nur gelegentlich und beispielsweise wird sie in anderem Zusammenhange ohne ein Wort der Bewunderung beigezogen. Boldetti redet davon, dafs die ersten Christen manchmal Paulus zur Rechten von Petrus abbildeten, und fährt fort: „Wie man auch erkennen kann an einem Metallstück in Medaillonform, das ich gleicherweise aus demselben Cömeterium herauszog und das auf der zweiten Tafel des gegenwärtigen Kapitels unter Nummer 1 in seiner genauen Gröfse abgezeichnet ist.“ [1] Die Abbildung Boldettis verrät die barocke Manier des Zeichners und liefert ein treffliches Beispiel dafür, wie man damals die Apostelköpfe gebildet hätte, wenn eine Fälschung beabsichtigt gewesen wäre.



Bild 36. **Petrus und Paulus.** Bronzemedaille. Vatikan.

Allgemeiner bekannt wurde das Porträtmedaillon erst 1864 durch de Rossis Wiedergabe in farbiger Zeichnung, welche unverändert in die „Roma sotterranea“ von Kraus überging und seitdem sehr oft in einfacher Weise nachgebildet wurde. Auf diese Zeichnung de Rossis geht die in weitesten Kreisen verbreitete Vorstellung von den authentischen Apostelbildnissen zurück und selbst der wissenschaftliche Beurteiler, dem phototypische Abbildungen zu Gebote stehen, hat Mühe, sich von der durch die Zeichnung bewirkten Voreingenommenheit zu befreien. Unwillkürlich nämlich mifst man der restaurierenden Zeichnung, welche uns

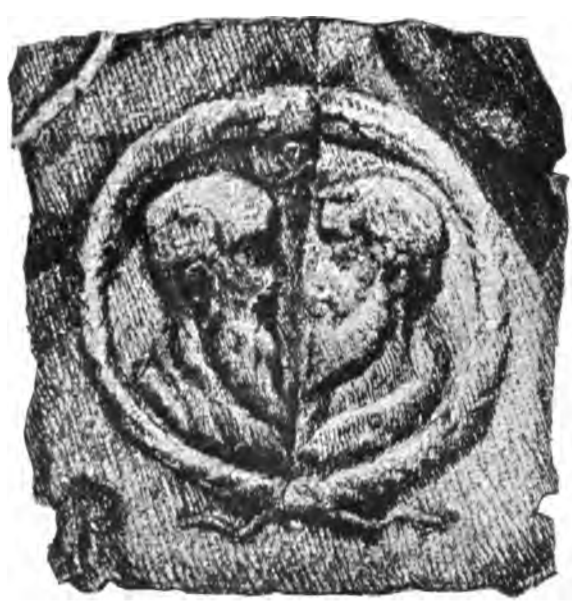


Bild 37. **Petrus und Paulus.** Bronzemedaille aus S. Agnese.

[1] Boldetti l. c.: „come anche può riconoscersi . . . da una lastra di metallo in forma di Medaglione che parimente estrassi dallo stesso cimitero delineata nella Tavola seconda del presente Capo al numero I con la sua precisa grandezza.“

zwei klassische Profilköpfe aus der besten Zeit der römischen Antike vorführt, einige Berechtigung bei. Wäre diese Rekonstruktion richtig, welche den buschigen Paulusbart in lange Ringellocken wie aus Bronzedraht auflöst und das wirre, krause Kurzhaar des Petrus meisterhaft durchbildet, so müſste man allerdings Kraus beipflichten, nach welchem alles dafür spricht, „daſs dies Denkmal zu den Zeiten der flavischen Kaiser, als die griechische Kunst noch in Rom blühte, verfertigt wurde“ [1]. Indes war der Zeichner de Rossis offenbar viel mit Wiedergabe antiker Köpfe beschäftigt und hatte sich in die klassische Kunstweise eingearbeitet; er zeichnete nicht, was er sah, sondern was er zu sehen wünschte. Seine Leistung ist eine völlige Neuschöpfung seiner klassisch geschulten Phantasie. Nicht einmal die Schädelform des kahlen Pauluskopfes ist richtig nachgebildet; aus der flachen Schädeldecke macht der Zeichner eine kühne Wölbung. Um den Abstand der farbigen Abbildung von dem Bronzerelief zu ermessen, ziehe man zum Vergleiche die Originalzeichnung bei, welche Heinrich Swoboda 1887 anfertigte [2]. Sie gibt von der Haarbehandlung des Originals einen guten Begriff, ist aber in den Proportionen weniger gelungen. Gerade Swobodas Zeichnung könnte ernste Bedenken über die antike Herkunft des Bronzeplättchens rege machen. Man ist versucht, an eine barocke Arbeit aus Boldettis Zeit zu denken.

De Rossi mochte selbst die Unzulänglichkeit seiner ersten Illustration empfinden und veröffentlichte 13 Jahre später im Bullettino von 1887 gute Phototypien unseres Medaillons und der beiden minderwertigen Plättchen, das eine unbekannter Herkunft, das andere aus S. Agnese [3]. In dem zugehörigen Aufsatze vermiſst man aber jede Andeutung von dem gewaltigen Unterschiede zwischen der neuen und der früheren Abbildung. De Rossi scheint hierauf wenig geachtet zu haben. In Hinsicht auf Genauigkeit der Reproduktion bleibt er oft hinter den hohen Anforderungen der Jetztzeit ziemlich weit zurück. Die Echtheitsfrage wurde 1887 nicht mehr aufgeworfen. De Rossi hielt sie wohl durch seine Ausführungen von 1864 für entschieden.

Durch das fragmentierte, noch an einem Kalkklumpen anhaftende Gegenstück, das nach einer handschriftlichen Notiz des Lukas Holste († 1661) in der Barberinischen Bibliothek aus einem damals Priscilla benannten Cömeterium an der via Salaria stammt [4], glaubte de Rossi jeden Zweifel an der Echtheit des berühmten Medaillons beseitigen zu können [5]. Die Gewandfalten der erhaltenen Petrusbüste zeigen ihm noch gute antike Art, der Kopf hingegen

---

[1] Kraus, Roma sott. [2] (1879) S. 337. Danach Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 (München 1901) S. 86 f. Inzwischen überzeugte ich mich von der Willkür der zeichnerischen Rekonstruktion.

[2] „Wir haben an diesem anatomisch feinen und psychologisch charakteristischen Stück allein vier Vormittage zu zeichnen gehabt“, bemerkt Swoboda in der Röm. Quartalschr. (1887) S. 280 Note 1.

[3] Bull. (1887) p. 130—135, tav. X, 1—3. Wiederholt sind diese drei Phototypien in der Röm. Quartalschr. (1888) Taf. V, nur wurde zweimal der moderne Rahmen weggelassen. Unverständlich ist die Bemerkung S. 135 im Text: „Die drei Zeichnungen auf unserer Tafel sind von Herrn Swoboda in sorgfältigster Kopie angefertigt.“ Die Zeichnungen scheinen in letzter Stunde als unzureichend verworfen und durch die Lichtdrucke ersetzt worden zu sein.

[4] Bull. (1887) p. 135.

[5] „La calce antica, nella quale dentro il cemetero questa piastra era infissa, tuttora ne tiene ferme le parti per l'ossidazione del metallo screpolate e pronte a disgregarsi. Talchè più acconcio e più autentico esempio da paragonare col bronzo scoperto tanto prima dal Boldetti non potrei nè anco immaginarlo“ (Bull. [1864] p. 85). Dazu die farbige Abbildung nr. 2 auf der zugehörigen Tafel.

rohe Ausführung, aber noch lange nicht sogen. byzantinischen Stil. Nach de Rossi kann die Bronze nicht über das 4. Jahrhundert herabgerückt werden. Übrigens versichert uns der unermüdliche Katakombenforscher, er habe Abdrücke solcher Medaillons im Kalke neben den Gräbern gesehen.

Zwischen dem berühmten Doppelporträt, dessen Durchgeistigung und feine Detaillierung in Vertiefung und Erhöhung auffällt, und den beiden im folgenden zu besprechenden Bronzeplättchen liegt, wie de Rossi sich ausdrückt, ein Abgrund. Der Typus der letzteren erinnert an die rohe und willkürliche Wiedergabe charakteristischer Merkmale auf den Goldgläsern. Die schematische Bartbehandlung mit parallelen Strichen entspricht ganz der Manier der Goldgläser mit ihrer Goldblattradierung. Fälschungen in Bronze auf Grund von Goldglaszeichnungen sind in Rom keine Seltenheit; doch meint de Rossi, man kenne von derartigen modernen Fälschungen der Apostelporträts kein Beispiel. Beidemale unterscheidet sich der Petruskopf von seinem Gegenüber nur durch etwas Stirnhaar und etwas kürzeren Bart. Auf der älteren zweifelhaften Platte von unbekannter Herkunft erscheint Petrus links vom Beschauer, auf dem Exemplar aus S. Agnese rechts. Die ältere Platte ist blank geputzt, ohne alle Patina und galt darum bis auf de Rossi meist als unecht. Nun gibt aber eine Zeichnung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Bibliothek Boncompagni-Ludovisi eine ganz ähnliche Bronzeplatte wieder, welche sich im Altertumskabinett der Farnese befand und die Namen Petrus und Paulus beigeschrieben zeigte. Infolgedessen glaubt de Rossi[1] auch die gereinigte vatikanische Platte vor der Kritik retten zu können. Zwei Jahre später, im Bullettino von 1889 p. 75, erschien folgende Notiz: „De Rossi fand in der Familienbibliothek der Fürsten von Piombino ein noch unveröffentlichtes Dokument, welches über die Herkunft des strittigen vatikanischen Medaillons Aufschlufs gibt.“ In der Folge geschieht aber hiervon keine Erwähnung mehr.

Bezüglich der zuletzt auftauchenden Bronzeplatte sagt weder de Rossi noch Armellini, wer dieselbe im Cömeterium von S. Agnese gefunden habe. Ersterer betont nur, dieses Stück sei unzweifelhaft echt[2]; der letztere berichtet in der Römischen Quartalschrift 1888 wie folgt: „In einer der Galerien dieser Katakombe, die zum Teil zerstört worden sind, als in den Tagen Konstantins über der Ruhestätte der hochverehrten Martyrin die Basilika erbaut wurde, kam vor einigen Wochen zwischen der Erde, mit welcher ein loculus angefüllt war, eine Bronzeplatte zum Vorschein. . . . Dieser Fund ist von höchstem Werte sowohl an sich als mit Bezug auf andere verwandte frühere Funde.“[3]

Der Gesamteindruck der äufseren Zeugnisse über unsere vier Porträtmedaillen ist somit keineswegs ungünstig, wenn auch die Möglichkeit von Fälschungen nicht ganz ausgeschlossen erscheint. Die Platte aus S. Agnese könnte, typisch und technisch betrachtet, eine Nachahmung des älteren polierten vatikanischen Stückes sein; nur sollte man wissen, ob bei der Auffindung irgend jemand eine Belohnung erhielt! — Boldetti erwähnt das fragmentierte Exemplar mit keinem Worte, obwohl es zu seiner Zeit bereits längst vorhanden war. Vielleicht wurde es erst später der päpstlichen Sammlung einverleibt und gelangte nicht zu seiner Kenntnis; doch ist es auch nicht unmöglich, dafs gerade das Fragment den Wunsch nach einem vollständig erhaltenen Exemplar erweckte; man bräuchte bei dem nachlässigen und un-

---

[1] Bull. (1887) p. 131 sg. [2] L. c. [3] Röm. Quartalschr. (1888) S. 133 f.

kritischen Boldetti keine bewufste Fälschung anzunehmen; es könnte jemand ihm oder einer andern hohen Persönlichkeit eine Gefälligkeit erwiesen haben.

Glücklicherweise kann man von den Bronzemedaillons ganz absehen und das Vorhandensein bärtiger Aposteltypen in vorkonstantinischer Zeit durch andere Denkmäler zur Genüge nachweisen. Während der jugendliche Christustypus in den ersten Jahrhunderten ausnahmslos feststeht, ist dies bei den Aposteltypen nicht der Fall. Hier wechseln schon sehr früh



Bild 38. Die Gefangennahme Petri. Relief am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter. (Nach de Waal.)

bärtige Köpfe mit unbärtigen ab. Ich berufe mich in erster Linie auf den Bassussarkophag, dessen einzelne Reliefgruppen jetzt auf de Waals phototypischen Foliotafeln in einem Mafsstabe publiziert sind, der jedermann ein Urteil über die gerade bei diesem Sarkophag vorzüglich erhaltenen Kopftypen gestattet. Ich hatte wiederholt Gelegenheit, das Original in den Grotten von St. Peter in allen seinen Teilen mit Mufse zu untersuchen. Nach meiner Schätzung gehört das Werk eher in antoninische Zeit als in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts. Die Gliederung ist von einer schönen, klassischen

Regelmäſsigkeit. Die fünf gleichen Interkolumnien der oberen und unteren Reihe umschlieſsen je eine für sich abgerundete, streng dreiteilig angelegte Szene. Die Mittelfelder, oben Christus als Gesetzgeber, unten der Einzug in Jerusalem, sind nur durch die reiche Ornamentierung der abgrenzenden Säulen ausgezeichnet. Niemals werden mehr als drei Gestalten zu einer Gruppe vereinigt; bei Adam und Eva ersetzt der schlangenumwundene Baum in der Mitte die dritte Figur; zu Daniel in der Löwengrube muſsten, trotz aller



Bild 39. **Hinrichtung Pauli.** Relief am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter. (Nach de Waal.)

Sinnwidrigkeit, der Symmetrie wegen zwei flache Hintergrundsfiguren hinzutreten. Die Hauptgestalten haben in den entsprechenden Szenen oben und unten stets eine entgegengesetzte Richtung. Den unbekleideten Stammeltern entsprach der ebenfalls unbekleidete jugendliche Daniel, der jetzt durch eine bärtige Gewandfigur ersetzt ist. Man beachte die verschränkte Korresponsion des unten an der linken Ecke sitzenden Job mit dem oben in der rechten Ecke sitzenden Pilatus; obwohl oben der opfernde Abraham aus der Szenenreihe heraussieht und unten der verurteilte Paulus

aus dem Sarkophag herausschreitet, wird durch die beiden einwärts gewendeten sitzenden Figuren die doppelte Bilderreihe wirkungsvoll zusammengehalten. Wie meisterhaft ist nicht die originelle Raumfüllung durch die bekannten sechs Zwickelszenen der symbolischen Lämmer! So viele Feinheiten setzen eine noch immer hochstehende Kunstübung voraus. Bärtige Köpfe sind nur für Abraham und Job, Petrus und Paulus und die beiden am Throne assistierenden Apostel verwandt; alle übrigen männlichen Gestalten, einschließlich Pilatus, namentlich alle Soldaten und alle Füllfiguren sind bartlos[1] und kurzhaarig. Keiner von den bärtigen Köpfen ist unverändert zweimal gebraucht, doch liegt die Unterscheidung weniger in der Bartbildung als in der Behandlung des Kopfhaares. Der Bart ist überall sehr voll, breit und buschig und zeigt rundlichen Schnitt. Die meiste Knappheit und die stärkste an das Untergesicht sich anschmiegende Rundung weist entschieden der zierliche Bart des verhältnismäßig kleinen Pauluskopfes auf. Bei Job ist die Barttracht ähnlich, doch voller, bei Abraham sehr tief und in zwei Lagen das Kinn umrahmend, bei den zwei Begleitaposteln reicher und massiger. Die größte, mehrfach gegliederte Bartfülle zeigt auffallenderweise der sehr wuchtig gehaltene und fast allzu lang angelegte Petruskopf. Überhaupt ist die Petrusgestalt die männlich kraftvollste der ganzen Szenenreihe (Bild 38, S. 88). Der Christusjüngling in der entsprechenden Gefangenführungsszene erscheint wohl etwas größer, er reicht mit dem geneigten Haupte an das prachtvolle Gebälk und der Bildhauer meißelte tatsächlich ein Verbindungsstück zwischen Haupt und Architrav nicht ab; die Figur des Heilandes ist aber sehr zart, schmal und schlank gebaut. Petrus hingegen steht breit und kräftig, fast in voller Vorderansicht vor uns wie keine andere unter den stehenden Gewandfiguren. Der Körper neigt sich etwas zurück und stemmt sich gleichsam auf das rechte Standbein, während das Spielbein weniger vorgesetzt, als energisch mit voller Sohle am Boden aufstehend zur Seite gestellt scheint. Nur die Dreiviertelwendung des mächtigen hohen Hauptes nach der Seite des Spielbeins deutet an, daß der Apostel nicht in tiefer Betrachtung stillsteht, sondern gleichsam widerstrebend vorwärts schreitet. Man kann sich in der Tat an das Herrenwort (Joh. 21, 18) erinnert fühlen, wonach man Petrus einst führen wird, wohin er nicht will[2]. Beachtenswert ist die Kurzärmeltunika, die Petrus trägt, ein Gewandstück, das auch zur Datierung von Katakombenbildern des 2. Jahrhunderts verwertet wird. Im Vergleich mit dem großen, stattlichen, überaus breitschulterigen Petrus muß die Paulusfigur (Bild 39, S. 89) als verhältnismäßig klein und unscheinbar bezeichnet werden, obwohl sie einen ungemein feinen und vornehmen Eindruck macht. Es dürfte kaum ein Zufall sein, daß gerade für Paulus unter den sechs bärtigen Kopftypen ein vollständig kahler Schädel gewählt wurde. Höchstens kurze Haarstoppeln sind am Hinterhaupt durch flüchtige flache Meißelhiebe angedeutet. Job hat lediglich ein kahles Vorderhaupt, Abraham gleichmäßig volles Haar; die beiden Begleitapostel zeigen reichliches in die Stirne hereinhängendes Haar, rückwärts bei dem einen kurzgeschnitten, bei dem andern dichtbuschig abstehend. Bei Petrus fällt ein gleichmäßig den Kopf bedeckendes, sehr kurzes, jedoch plastisch gearbeitetes Haar auf. Frei bleibt bei dem „Felsenmann" die hohe Stirne, die

[1] Der Soldat, welcher Petrus am Arme hält, zeigt einen Anflug von Backenbart.

[2] De Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus (Rom 1900) S. 55.

nur deshalb weniger hervortritt, weil Nase und Mittelgesicht ebenfalls sehr lang gebildet sind. Das Profil ist mehr als bei den andern Köpfen griechisch, gerade und regelmäfsig. An dem kleineren Pauluskopf hingegen überrascht die fein geschwungene Wölbungslinie des Schädels, während Nase und Gesichtsfläche im Verhältnis klein zu nennen sind. Man sieht, der Künstler verwendete für die beiden Apostelfürsten sehr charakteristische, offenbar gegensätzliche Typen (Bild 40 u. 41).

Wie verhalten sich nun dieselben zu den später allgemein üblichen, traditionellen Zügen der Apostelköpfe? Der Abstand ist sehr bedeutend. Bei Paulus fehlt gerade der lange, später spitz zulaufende Bart; ebenso vermifst man bei Petrus das in die Stirne hereingewachsene Haar und den um das Kinn kurzgeschorenen Bart. Der Kopftypus des Ersten der Apostel tritt hier keineswegs zurück hinter dem vornehmen Pauluskopf; im Gegenteil erscheint die Petrusgestalt in jeder Hinsicht bedeutender und kraftvoller. Petrus ist auch in seinem Äufseren der Fels, auf den Christus seine Kirche baute. Es leuchtet ohne weiteres ein, dafs diese auffallende





Bild 40. Kopf Petri am Sarkophag des Junius Bassus. Bild 41. Kopf Pauli am Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter. (Nach de Waal.)

Aposteltypik auf dem besten erhaltenen altchristlichen Sarkophag nicht angewandt worden wäre, wenn die sogenannten traditionellen Typen bereits allgemein bekannt gewesen wären. Nicht blofs Stil und Technik, sondern auch Ikonographie und Typik nötigen zu einer frühen Datierung; nicht die Goldgläser, wohl aber unsere Reliefs verstatten einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Apostelkypen.

Ficker war für seine Beschreibung der Apostelköpfe des Bassussarkophages noch auf die ganz unzureichende, teilweise unrichtige Zeichnung bei Garrucci (322, 2) angewiesen[1]. Gerade für die Kopftypen ist Garrucci meist unbrauchbar; es folgt daraus, dafs auch auf die Klassifizierung der Typen bei Ficker durchaus kein Verlafs ist. Der Zeichner Garruccis gab der Paulusgestalt spärliches, welliges Kopfhaar, welches nur den Vorderschädel kahl läfst! Über Porträtähnlichkeit und klassisches Profil nach dieser Zeichnung zu urteilen, geht nicht an. Es stellt sich immermehr das Bedürfnis heraus, dafs nicht blofs Gesamtansichten der Sarkophage, sondern genügend grofse und auf photographischem Wege gewonnene Detailbilder der einzelnen Szenen

[1] Ficker, Die Darstell. der Apostel S. 104. 111.

geboten werden müssen, wenn die christliche Archäologie Fortschritte machen soll. Was nützen die mühevollen Gruppierungen und sorgfältigen Einzelbeobachtungen, wie sie Ficker lieferte, wenn die zu Grunde liegenden Abbildungen unrichtig, undeutlich, unzuverlässig sind? Nicht einmal über den Stilcharakter und die Ausführung des Ganzen, geschweige denn über die Kopftypen läfst sich nach Garruccis Tafeln etwas Sicheres sagen.

Selbst die schöne, doppelseitige, phototypische Gesamtansicht des Bassussarkophages, welche die Römische Quartalschrift 1896 einer Abhandlung von P. H. Grisar beigab [1], genügt in der Gröfse noch nicht für die Typenbestimmung, wie die unrichtigen Angaben des Textes schlagend beweisen. Nach P. Grisar stimmt nämlich der Kopftypus Petri und „das Äufsere überhaupt mit seiner Darstellung auf dem nächsten Bilde, wo er die offene Rolle empfängt, ziemlich überein“ [2]. Um sich zu überzeugen, dafs dies nicht der Fall ist, genügt jetzt ein Blick auf de Waals Tafeln. Im Gegensatz zu Petrus hat der Apostel der Thronszene, für welchen die Rolle bestimmt scheint, — sie wird ihm übrigens nicht überreicht, sondern Christus hält sie in der Hand, — in die Stirne hereinhängendes, volles Haar, das rückwärts einen dichten Lockenbausch bildet. Überhaupt ist in dieser repräsentativen Szene, wie öfter, die Darstellung der Apostelfürsten durchaus nicht beabsichtigt; Apostel im allgemeinen umgeben den Thron des Heilandes; noch weniger als der Petrustypus kehrt hier die Paulusgestalt wieder. In ähnlicher Weise erscheinen ein andermal (Garrucci 323, 4) zwei unbärtige Begleitapostel an beiden Seiten des Thrones, während die beiden bärtigen Apostelfürsten den anstofsenden Interkolumnien zugeteilt sind. Auf einem Säulensarkophag (Garrucci 321, 4), welcher zweifigurige Gruppen bevorzugt, steht nur e i n bärtiger Apostel zur Linken Christi hinter dem Throne. —

Neben den Bassussarkophag stelle ich ein anderes höchst merkwürdiges Denkmal altchristlicher Kunst, das erst in neuester Zeit bekannt wurde. Es ist der Silberkasten aus der Kirche San Nazaro in Mailand, welcher am 10. Mai 1894 in der Tiefe von ungefähr 1 m unter dem Hauptaltare in einer grofsen römischen Graniturne zusammen mit vier bleiernen Reliquienbehältern gefunden wurde. Eine galvanoplastische Nachbildung des Silbergefäfses erregte auf der kirchlichen Kunstausstellung zu Turin 1898 die Aufmerksamkeit des bekannten Elfenbeinforschers Hans Graeven und veranlafste ihn zu einer erstmaligen Veröffentlichung in Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst [3]. Der erste Eindruck der fünf Reliefszenen auf Deckel und

[1] P. H. Grisar, Der Sarkophag des Junius Bassus, Röm. Quartalschr. (1896) S. 313—333 Taf. V—VI.

[2] Ebd. S. 327 f.

[3] Hans Graeven, Ein altchristlicher Silberkasten, Zeitschrift für christl. Kunst XII (1898), 1—15. Das Deckelrelief ist, wohl in Originalgröfse, auf einer schönen Lichtdrucktafel (I) wiedergegeben, die vier Seitenreliefs mufsten sich mit Zinkätzungen begnügen (Spalte 5 f. nr. 1—4). San Nazaro, das älteste Mailänder Gotteshaus, wurde um 382 vom hl. Ambrosius gegründet, wie eine alte, ihm selbst zugeschriebene metrische Inschrift erzählt. Die Kirche, in Kreuzesform angelegt, war nach den Aposteln benannt und mit Reliquien ausgestattet. Die Stoffreste, welche in unserem Silberkasten lagen, sind offenbar sogen. „brandea“, Tücher, welche nach dem älteren römischen Brauche mit den Apostelgräbern in Berührung gebracht worden waren. Man verschenkte nichts von den heiligen Gebeinen, sondern schob durch eigens angebrachte Öffnungen (Katarakte) solche Tücher, um sie als Reliquien fortzunehmen. Apostelreliquien erwähnt schon Paulinus, der Sekretär und Biograph des hl. Ambrosius, und nach der späteren Überlieferung brachte dieselben der Archidiakon Simplicianus aus Rom mit, wo

Seitenflächen ist ein sehr überraschender; man mufs gestehen, eine Arbeit von solcher Freiheit, Lebendigkeit und Originalität hat im ganzen Umkreis der altchristlichen Bildwerke nicht ihresgleichen. Auf dem Deckelrelief thront Christus zwischen elf stehenden Aposteln; davor fünf Brotkörbe und sechs Weinamphoren. Die vier Seitenflächen werden durch drei alttestamentliche und eine neutestamentliche Szene ausgefüllt. Wegen des für das Schlofs benötigten Raumes kam die thronende Madonna mit dem Christuskinde und den gabenbringenden Magiern nicht an die Vorderseite, sondern an die Rückwand. Die angrenzenden Kastenseiten bieten das Urteil Salomons und die drei von einem Engel beschützten Jünglinge im Feuerofen. Das Urteil Daniels



Bild 42. **Christus lehrend inmitten der Apostel.** Deckel des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.

über die beiden Bösewichte schmückt die Vorderfläche. Graeven verkennt in seiner vorzüglichen Abhandlung weder die Güte des Werkes noch das Ungewöhnliche der Typik, entscheidet sich aber schliefslich doch für den Anfang des 4. Jahrhunderts als Entstehungszeit und sieht in dem Kasten „eine treffliche Probe von dem, was die konstantinische Zeit auf dem Gebiete der Silberschmiedekunst noch leisten konnte". Zieht man den Stand der

er im Auftrage des Ambrosius kirchliche Zwistigkeiten schlichten half. — A. Venturi (Storia dell' arte italiana I [1901], 549 sg., fig. 445—449) bewundert die Schönheit der Reliefs und möchte sie eher für ein Werk der klassischen römischen Kunst im Dienste des Christentums erklären, als sie mit Graeven nach dem hellenischen Osten verweisen.

monumentalen Reliefkunst am Konstantinsbogen in Betracht, so möchte man schwerlich die flotte, lebensprudelnde Technik unserer Cista in eine Zeit setzen, die an solcher Steifheit und Stümperhaftigkeit auf einem öffentlichen Prunkmonument keinen Anstofs nahm. Darf man wohl den Künstlern dieser Epoche noch solche Frische und Formgewandtheit zutrauen? Allerdings ist es möglich, dafs die klassische Weise in den Erzeugnissen der Kleinkunst länger fortlebte als in der Monumentalarbeit, aber man hat bisher dafür keine unzweifelhaften Belege. Der thronende bartlose Christus auf dem Deckelrelief (Bild 42, S. 93) hat allerdings bereits die runde Nimbusscheibe, streckt im Redegestus der erhobenen Hand die drei ersten Finger aus, während die zwei letzten eingebogen sind [1], und stützt die Linke auf ein viereckiges Buch oder Diptychon; die Rolle ist verschwunden. Alle diese Anzeichen des 4. Jahrhunderts in der römischen Kunst scheinen hier nicht ganz beweiskräftig, da unser Silberkasten möglicherweise einem Kunstkreise des griechischen Ostens entstammt, den wir nicht kennen, oder wenigstens aus den Händen eines in Rom tätigen griechischen Künstlers hervorging. Auch konnten Einzelheiten längst vorhanden sein, ehe sie typisch wurden. Der Nimbus war ursprünglich das Symbol der Lichtgottheiten, wurde dann von den vergöttlichten Kaisern übernommen und trat „im 4. oder schon im ausgehenden 3. Jahrhundert", im Osten vielleicht sogar noch früher, in den christlichen Bilderkreis ein, um die Gottheit Christi anzudeuten [2]. Buch oder Diptychon ist hier nicht genau zu unterscheiden; aber der Richter Daniel auf der Vorderwand stützt ähnlich wie Christus den linken Arm auf ein Buch, das auf dem Knie aufliegt. Eine Seltenheit, ja das einzige Beispiel in der altchristlichen Kunst, ist die Handhabe dieses Buches, eines sogen. „codex ansatus". Dieser Ausdruck kommt schon im Jahre 68 n. Chr. vor, und mit Abbildungen solcher Bücher sind die Schranken der römischen Rostra geschmückt [3]. Im Salomonsurteil auf einer Seitenwand galt es, einen orientalischen Herrscher darzustellen. Seine Bartlosigkeit braucht nicht notwendig auf die seit Konstantin wieder aufgenommene Sitte des Bartrasierens zurückgeführt zu werden; auch der Pilatus des Bassussarkophages ist bartlos und zeigt ebenfalls starkes, weit in die Stirne herabfallendes und hochaufliegendes Haar. Auch dürften Tunika und Chlamys für einen fremden Herrscher in vorkonstantinischer Zeit nicht unmöglich sein. Höchst eigentümlich ist der jugendliche Christustypus, weit entfernt von der schönen Darstellung mit langlockigem Haar. Man erblickt ein nüchternes, prosaisches Römergesicht mit kurzgeschnittenem, schlichtem Haar und gleichmäfsig in die Stirne gekämmten Strähnen. Soll man eher an Trajan oder an Konstantin denken? [4] Tatsächlich

[1] Auch bei Paulus bemerkt man dieselbe Handgeste.

[2] Vgl. Schultze, Archäologie d. altchristl. Kunst S. 346 [2]. Der Kreuznimbus läfst sich in Kleinasien um einige Jahrhunderte früher nachweisen als in Rom. Vgl. Hans Graeven, Ein Christustypus in Buddhafiguren, in Anton Baumstarks Zeitschrift „Oriens Christianus" I (Rom 1901), 159 ff. — Ein Fresko in der Casa di Apollo zu Pompei zeigt drei Gottheiten mit blauen Aureolen, dem runden Scheibennimbus. Cf. Pierre Gusman, Pompei (Paris 1899) p. 141 mit Abbild. — In den runden trajanischen Basreliefs, welche am Konstantinsbogen Verwendung fanden, umgibt ein Nimbus das Haupt des Kaisers Trajan. Venturi, Storia dell' arte ilaliana I (Milano 1901), 59 sg.

[3] Graeven, Ein altchristlicher Silberkasten Sp. 13. Der Oxyrhynchos-Papyros mit den „Sprüchen Jesu" gehörte einem Buche, keiner Rolle an und wurde von den Herausgebern Grenfell und Hunt (*Λογία Ἰησοῦ.* London 1897) deswegen um 200 datiert. Die unbestimmtere Angabe „3. Jahrhundert" befürwortete Ad. Jülicher, Göttinger gel. Anz. (1897) S. 921—922.

[4] Die Kaiser von Augustus bis Trajan ein-

begegnet uns weder in konstantinischer Epoche noch in der Folgezeit auf Sarkophagen oder Mosaiken ein ähnlicher Christuskopf. Überall umrahmt langes Lockenhaar das Antlitz des Herrn; mit dem bärtigen Typus kam die Scheitelung auf, die dann vereinzelt auch bei jugendlichen Christusbildern, wie auf der Silberbüchse von Pola, übernommen wurde. Auf unserem Silberkasten unterscheidet sich der Christuskopf nicht wesentlich von andern unbärtigen Typen seiner Umgebung; dieselbe Wahrnehmung macht man auf Katakombengemälden des 2. Jahrhunderts, wo der Erlöser als schlichter römischer Jüngling mit kurzem Haar auftritt oder durch das Bild eines gewöhnlichen römischen Hirten veranschaulicht wird. In einer Zeit, wo der Typus des „schönen“ Christusjünglings noch nicht feststand, wäre unsere Darstellung am leichtesten verständlich. Verwandt damit ist der kurzhaarige jugendliche Christus auf der herrlichen Berliner Elfenbeinpyxis; er hat eine grofse Rolle im Arm, macht aber bereits den Redegestus mit drei ausgestreckten Fingern[1]. Die zwölf Apostel umgeben ihn in begeisterter Bewegtheit. Freilich hat man sich daran gewöhnt, derartige Werke, trotz aller Lobeserhebungen, dem 4. Jahrhundert zuzuschreiben. Es suche jemand für die Szenen des Mailänder Silbergefäfses oder der Berliner Pyxis die „unverkennbare“ Sarkophagvorlage! Die eingeengten Figuren der Sarkophagreliefs sollen lebendig geworden sein, weil man auf eine Vielheit von Szenen Verzicht leistete, die Möglichkeit des Auseinanderrückens soll die Schilderung freier und natürlicher gestaltet haben! Die Freiheit von drückenden Fesseln und die Lebhaftigkeit der Bewegung bedrohte sogar die Eigenart des Reliefs und führte zu malerischem Impressionismus! Unmittelbarkeit der Auffassung, Freiheit der Komposition, erstaunliches Leben, antiker Geist und antike Schulung in Gestaltung, Anordnung und Charakterisierung rühmt man von dieser Kleinkunst, die mit den unzweifelhaften Leistungen der konstantinischen Epoche nicht das mindeste gemein hat[2]. Während die Steinplastik ihrem unaufhaltbaren Verfall zueilte, müfste die Arbeit in Silber und Elfenbein eine wahre Auferstehung gefeiert haben. Eine solche konstantinische Renaissance hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich; sie ist vielmehr nach den gewöhnlichen Begriffen der Kunstentwicklung unmöglich.

Auf dem Mailänder Silberkasten sind die Merkmale einer frühen Entstehung überaus zahlreich. Das Christusknäblein auf dem Schofse der nimbuslosen Madonna, die ihren Mantel wie einen Schleier über das Haupt gezogen hat, ist noch ganz unbekleidet, während auf den Sarkophagen kein derartiges Beispiel mehr bekannt ist. Bei den Magiern fällt zwar aus symmetrischen Gründen die Zweizahl nicht besonders auf, aber es fehlt die sowohl auf den Katakombenbildern als auf den Sarkophagen übliche orientalische Tracht. Die zwei bartlosen Männer mit kurzem Lockenhaar, welche dem Christuskind in je einer grofsen, flachen Schüssel ihre Gaben darbieten, sind nur mit dem Pallium bekleidet, das fast den ganzen Oberkörper mit Ausnahme

---

schliefslich sind bartlos und haben meistens solch schlichtes, rund geschnittenes und in die Stirne hereingestrichenes Haar. Die Kaiserstatuen waren allüberall noch vorhanden, als die Tracht abgekommen war, und konnten den Geschmack der Künstler beeinflussen. Vgl. J. J. Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 1 (1886) und II, 2 (1891).

[1] Über einen Christustypus, „den die allerfrüheste byzantinische Kunst geprägt hat, d. h. der in der ersten Zeit nach der Gründung Konstantinopels dort geschaffen ist“, vgl. Hans Graeven, Götting. gel. Anz. (1897) S. 59. Es handelt sich um den oberen Teil des barberinischen Diptychons (Garr. 449, 1).

[2] Schultze, Archäologie S. 275—277.

der linken Schulter und des linken Oberarms blofs läfst; dadurch werden sie als Philosophen gekennzeichnet. Dieselbe Tracht begegnet uns Ende des 2. Jahrhunderts in den Malereien der Sakramentskapellen. Für die konstantinische Epoche ist diese Magierdarstellung nicht blofs ungewöhnlich, sondern unerhört. Vergebens sucht man ferner in dieser Zeit so anmutig bewegte Frauengestalten wie die streitenden Weiber vor Salomon; sehr verständnisvoll ist auch die Formgebung des kindlichen Körpers, über welchem ein Trabant das Kurzschwert der römischen Legionare schwingt. Der Umstand, dafs wir bisher in der altchristlichen Kunst keine zweite Darstellung des salomonischen Urteils kennen, ist einer frühen Datierung nicht zuwider. Je geringer anfänglich der Typenvorrat des Künstlers war, desto mehr wurde dieser zu eigener Erfindung genötigt. Auch in den Malereien der Katakomben sind die frühesten Darstellungen die freiesten und eigenartigsten; ich erinnere nur an das von Mitius richtig erkannte älteste Jonasbild [1] in einer Sakramentskapelle, welches noch jüngst Wilpert [2] als das im Meeressturm ringende symbolische Schiff der Kirche deutete. Die Abweichung von den bald darauf typisch gewordenen Jonasszenen ist so grofs, dafs der Sinn des Gemäldes rätselhaft schien. — Originell ist auf unserer Silbertheke auch die Szene der drei Männer im Feuerofen. „Der Silberarbeiter, der noch vom Geiste der antiken Kunst erfüllt war," bemerkt Graeven, „liefs die Flammen fort, weil er darauf rechnen durfte, dafs dem Beschauer durch die Zahl, Haltung, Gewandung seiner Figuren die Szene völlig klar würde." [3] Die orientalische Kleidung der drei Jünglinge ist sehr sorgfältig ausgeführt; eine kurze, nicht bis an die Kniee reichende, eng anliegende Tunika mit halblangen Ärmeln, in zwei Fällen unter den Hüften geschlitzt und in dreieckige Lappen endend, phrygische Mütze und, auf der Abbildung nicht sichtbar, Schuhe und Hosen bilden den Anzug; Herodian (Hist. V, 5, 10) erwähnt in der Beschreibung eines Opfers des Elagabal, wo phönikisches Priesterkostüm zur Anwendung kam, als Schmuck dieser Gewänder einen Purpurstreifen in der Mitte. Auf unserem Relief fehlt derselbe nicht; er läuft vom Halse abwärts senkrecht über den Rock und ist auf der Abbildung besonders bei dem mittleren betenden Babylonier kenntlich. Interessant ist jedoch vor allem der als einfacher „Bote" *(ἄγγελος)* auftretende Engel in kurzer Tunika und Chlamys mit einem Stabe von halber Manneslänge in der unter dem Mantel verborgenen Linken. Er ist barhaupt und kurzlockig; den beflügelten Engeltypus kannte der Künstler vielleicht noch nicht. Die öffentlichen Boten, welche die Aufträge der Beamten auszurichten hatten, trugen einen Stab als Abzeichen und hiefsen bei den Griechen „Stabträger" *(ῥαβδοῦχοι)* [4]. Alle diese Einzelheiten sprechen für eine frühe Entstehungszeit.

Deutlicher jedoch als alle andern Merkmale weist die bisher im christlichen Altertum e i n z i g d a s t e h e n d e A p o s t e l t y p i k auf die Frühzeit der Typenbildung. Elf Apostel umgeben den Thron des Herrn; nur die zwei vordersten präsentieren sich in ganzer Gestalt, die übrigen treten in den perspektivisch erhöhten Hintergrund zurück und zeigen meistens nicht viel mehr als die breiten, vollen, bartlosen Gesichter, von schlichtem Kurzhaar umrahmt:

---

[1] Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums (Freiburg i. Br. 1897) S. 14 ff.

[2] Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Kallistus (Freiburg i. Br. 1897) S. 22 ff.

[3] Zeitschrift f. christl. Kunst (1899) Sp. 11.

[4] Graeven a. a. O. Sp. 12.

nur der hinterste Kopf zur Linken Christi ist ausnahmsweise mit einem zottigen Bart ausgestattet. Überraschen mufs die flotte, impressionistische Manier, mit welcher alle Gestalten des Hintergrundes unter Weglassung alles Unwesentlichen in den Raum komponiert sind. Die Elfzahl hat bei einem so raschen, kühn auf die Hauptsache losstürmenden Künstler kaum irgendwelche Bedeutung. Unsere ganze Aufmerksamkeit fesseln die beiden lebhaft bewegten Apostelgestalten, je eine rechts und links vom Throne. Da ist keine Spur von den trockenen parallelen Faltenlinien der Reliefs am Konstantinsbogen, der späteren Sarkophage und byzantinischen Arbeiten. In leichtestem Flusse umgibt die Tunika die Gestalt, deren Modellierung durch die Hülle nicht verliert; graziös ist der Mantel über den linken Arm geworfen. Nirgends gewahrt man die träge Ruhe des Standbildes; alle Gestalten erscheinen fast übermäfsig *bewegt*, wie im Sprunge begriffen; selbst der thronende Christus setzt, wie um sich zu erheben, den linken Fufs zurück und berührt nur mit der Fufsspitze das Suppedaneum. *Alle Statik scheint in Bewegung umgesetzt.* Die ungewöhnlich hervortretenden Apostelgestalten des Vordergrundes pflegt man nach Analogie aller Darstellungen des Apostelkollegiums Petrus und Paulus zu benennen. Auch Graeven findet dies naheliegend, bemerkt jedoch sofort, dafs die beiden Männer „mit den früh ausgebildeten Porträts der Apostelfürsten“ nichts gemein haben. „Ein Apostelkopf wie der des Linksstehenden“, sagt Graeven[1] mit Recht, „hat unter den bisher bekannten altchristlichen Werken überhaupt nicht seinesgleichen, der flotte, langgewellte Bart gemahnte einen trefflichen Kunstkenner, dem ich die Photographie vorlegte, sofort an den Barocco, doch die antiken profanen Silberwerke bieten ebenfalls Parallelen für solche Bartbehandlung und sie war dem christlichen Künstler daher geläufig.“ Es fragt sich nur, ob in konstantinischer Zeit noch ein solcher Silberarbeiter lebte!

Als Beleg dafür, dafs wir die zwei Apostel des Vordergrundes Petrus und Paulus benennen dürfen, ziehe ich ein Goldglas (Garrucci, Storia 171, 3) heran, welches die Büsten der inschriftlich bezeichneten Apostelfürsten aufweist. Der eine Kopf ist *bärtig* und ohne Stirnhaar und wurde in der Eile irrtümlich Petrus benannt, während dem andern stirnhaarigen und *bartlosen* Kopfe der Name Paulus beigeschrieben wurde. Zwischen beiden Köpfen erscheint das Monogramm ☧. Ich möchte dieses Goldglas vermutungsweise in die konstantinische Zeit setzen, da später meist Christus selbst zwischen den Aposteln auftritt. Nun zurück zu unserem Silberrelief!

Während der Mann, den wir an solchem Standort regelmäfsig Petrus nennen, völlig unbärtig und kurzhaarig ist, zeigt Paulus einen aufsergewöhnlich grofsen Charakterkopf mit langen, schwungvoll sich windenden Bartlocken und kurzem, oben etwas wirrem Haupthaar. Denkt man sich etwa das Porträt Michelangelos ins Pathetische gesteigert, so mag man sich eine Vorstellung machen. Man sieht die Gestalten beider Apostel fast ganz von vorn, während die Köpfe in scharfer Drehung ganz ins Profil gestellt und feurigen Blickes zum thronenden Erlöser emporgerichtet sind. Hätte der Künstler etwas von den traditionellen Typen der Apostelfürsten gewufst, so wäre er sicherlich nicht soweit davon abgewichen. Was will er aber mit seiner Charakteristik

---

[1] A. a. O. Sp. 8.

ausdrücken? Offenbar soll Paulus durch den langen Bart als Philosoph gekennzeichnet werden; von einem Kahlkopf ist wohl keine Rede, aber im Vergleich zu Petrus mag die Stirne immer noch frei vorspringend genannt werden.



Bild 43. Altchristliche Elfenbeinpyxis (abgewickelt). Berlin. Museum.

Was der Grieche unter *ἀναφαλανδός (ἀναφάλας)*[1] oder *ἀναφαλαντίας*[2] miteinbegriff, läſst sich nicht genau ermitteln. Auch die Form der Nase fällt auf; sie ist nicht eben lang, eher gestülpt *(ἐπίρρινος?)* zu nennen. Im Verhältnis zur Kopflänge erscheint die Gestalt zwar klein, aber man darf schwerlich darauf Gewicht legen, da die Petrusfigur bei etwas eingezogener Haltung und gebogenen Knien kaum dieselbe Höhe erreicht. Der Petruskopf unterscheidet sich nicht wesentlich von den übrigen unbärtigen Apostelgesichtern; die in die Stirne hereingestrichenen Haare hat er mit ihnen gemein. Das Profil ist klassisch gerade. Jedermann wird zugestehen, daſs der Künstler für beide Apostelgestalten augenscheinlich entgegengesetzte Typen verwenden wollte. Diese Gegensätzlichkeit hat unser Apostelpaar mit den Apostelfürsten des Bassussarkophages, trotz aller sonstigen Verschiedenheit, gemeinsam; nur ist der Kontrast der Typen auf dem Silberrelief weit schärfer und absichtlicher. Petrus tritt in der Charakteristik hinter Paulus zurück. Für die Entwicklungsgeschichte der Typen ein wichtiger Fingerzeig!

Welches Denkmal altchristlicher Kunst bietet uns wohl zum erstenmal in unzweideutiger Weise die traditionellen Kopftypen für Petrus und Paulus? Es ist eine schwierige Frage; doch lassen wir uns von der Fülle des Stoffes nicht verwirren! Getreu unserer bisherigen Methode, mit Zurückstellung der Massenarbeit vor allem die wirklichen Kunstleistungen auf ihre Typen zu prüfen, greifen wir ohne Zögern nach der bereits erwähnten Berliner Elfenbeinpyxis (Bild 43

[1] Acta Petri et Pauli c. 9 ed. Lipsius (Act. app. apocr. I) 1891, p. 183, Zeile 2.

[2] Pseudo-Lucian. Philopatris. c. 12. Siehe unten S. 111, Anm. 5.

u. 44), „die des hohen Ruhmes nicht unwürdig ist, den sie unter den hervorragendsten Stücken altchristlicher Kunstübung geniefst“ [1]. Georg Stuhlfauth [2], der uns dieses Geständnis macht, bemühte sich jedoch nach Kräften, das Werk in das erste Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts hinabzudrücken und einer Werkstätte des kunsttechnisch verarmten Rom zuzuweisen.

Eine Stellungnahme zu Stuhlfauths „Altchristlicher Elfenbeinplastik“ ist hier nicht zu umgehen. Wie die mafsgebenden Kritiker sofort betonten, war die Arbeit, die sich Stuhlfauth vornahm, unter den obwaltenden Umständen unausführbar; das ganze Buch ist darum, was die örtliche und zeitliche Gruppierung der einzelnen Denkmäler angeht, als verfrüht und verfehlt zu bezeichnen. Leider mufs ich hierin durchaus der scharfen Besprechung beipflichten, welche Hans Graeven dieser Schrift in den Göttinger gelehrten



Bild 44. **Petrus mit dem Stabe.** Altchristliche Elfenbeinpyxis. Berlin, Museum.

Anzeigen (1897, S. 50—79) widmete [3]. Nur durch Sammlung und Sichtung des gesamten Materials, auch der heidnischen Denkmäler, wird es möglich sein, allmählich eine Geschichte der Elfenbeinplastik in der römischen Kaiserzeit zu stande zu bringen; nur in diesem Rahmen werden sich die altchrist-

[1] Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (Freiburg i. Br. u. Leipzig 1896) = Archäologische Studien von Joh. Ficker, 2. Heft, S. 18 ff.; Wilhelm Vöge, Die Elfenbeinwerke (Königl. Museen in Berlin. Beschreib. d. Bildwerke d. christl. Epochen. 2. Aufl. Berlin 1900) S. 1 f.; Westwood, A descriptive Catalogue of the fictile Ivories (Lond. 1876) p. 272 ff. Photographie nr. XXII. Die Datierung der altchristlichen Elfenbeinarbeiten schwankt auch bei Venturi (Storia I, 516), der Stücke aus dem 8.—12. Jahrhundert in das 4.—5. zurückverlegt. Die Berliner Pyxis kann nach Venturi (p. 534, fig. 395) den Vergleich mit den besten christlichen Sarkophagen aushalten und unterscheidet sich derart gewaltig von der Pyxis aus Nocera Umbra (6. Jahrh., fig. 406), dafs sie wenigstens dem 4. Jahrhundert zugehört. Venturi kennt die neue Datierung des Bassussarkophages und der ihm nahestehenden Plastik noch nicht; immerhin zeigt er sich unabhängig von Stuhlfauth.

[2] A. a. O. S. 28.

[3] Vgl. dazu G. Stuhlfauth, Kritik einer Kritik. Ein kleiner Beitrag zur christlichen Archäologie. Leipz. 1898.

lichen Werke einigermaſsen datieren und nach Schulen lokalisieren lassen. Die ikonographischen Haltpunkte bei Stuhlfauth sind zu schwach und oft irreführend; die mehr als kühnen Zusammenstellungen werden höchstens den Fernerstehenden, der rasche Belehrung sucht, täuschen und so die Verwirrung auf christlich-archäologischem Gebiete vermehren helfen. Übrigens soll nicht geleugnet werden, daſs trotz alledem noch genug des Verdienstvollen für Stuhlfauth übrigbleibt; er suchte den Stoff und die zugehörige Literatur zusammen und lieferte eine Fülle brauchbarer Einzelbeobachtungen.

Wie Stuhlfauth[1] die Berliner Pyxis mit ihrem tieferen, freieren Reliefschnitt um 20—30 Jahre hinter die Lipsanothek von Brescia mit dem flachen, zahmen, mehr zeichnerisch als plastisch wirkenden Bilderschmuck zurückstellen konnte, ist technisch unverständlich, erklärt sich aber aus übertriebenen ikonographischen Rücksichten. Sogar die Münchener Elfenbeintafel mit den Frauen am Grabe und der Himmelfahrt Christi[2], die bei aller Sorgfalt der Ausführung dieselbe flache, zeichnerische Art aufweist, soll der Berliner Pyxis zeitlich und künstlerisch voranstehen. Sowohl die Lipsanothek als die Tafel im bayrischen Nationalmuseum haben nämlich flügellose Engel, während die Berliner Pyxis bei dem Opfer Abrahams einen geflügelten Engel zeigt[3]. Flügellosigkeit entscheidet aber nach Stuhlfauth für eine Entstehungszeit vor 400; die Beflügelung wurde nach seiner Meinung zuerst versucht bei dem Evangelistensymbol des Matthäus, einem flügeltragenden unbekleideten Jüngling (nicht Engel!), auf dem Apsismosaik von S. Pudenziana; der beflügelte Engel sei zu Damasus' Zeit (366—384), als die Mosaiken der Langseiten von S. Maria Maggiore entstanden, noch unbekannt gewesen, aber unter dem folgenden Papste Siricius (384—399) geschaffen worden[4]. Allein gleichwie die bärtigen und bartlosen Kopftypen längere Zeit nebeneinander bestanden, so wird sich auch der Engeltypus nicht mit einem Schlage geändert haben. Der Flügelengel konnte vereinzelt längst vorkommen[5], ehe er allgemein üblich wurde; zudem scheint die Ausbildung der meisten Typen dem griechischen Osten anzugehören, während Neuheiten und Neuerungen in Rom nur allmählich eingeführt wurden und durchdrangen. Stuhlfauth[6] gibt sich allerdings den Anschein, er wolle bei Datierung der Berliner Pyxis von dem beflügelten Engel absehen, in Wirklichkeit ist jedoch seine Anschauung in erster Linie davon beeinfluſst. Die Ähnlichkeit der Komposition mit einem Fresko von San Callisto und die Charakterisierung der Apostelfürsten beweisen nichts für das Ende des 4. Jahrhunderts. Das Fresko (Garrucci, Storia 21, 2) zeigt den jugendlichen Christus auf einem hohen Throne sitzend; eine mit Rollen gefüllte, runde Büchercista steht vor dem Throne am Boden. Zu beiden Seiten stehen die

[1] Die altchristliche Elfenbeinplastik S. 57 f.

[2] Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst (1897) S. 139, Abbild.

[3] Ders., Elfenbeinplastik Taf. I, nr. 1.

[4] Ders., Die Engel S. 244.

[5] Bereits Johannes sieht in seiner Apokalypse (14, 6) „einen Engel im Mittelhimmel fliegen", um der Welt das ewige Evangelium zu verkünden, und Tertullian (Apolog. 22) schreibt ganz allgemein: Omnis spiritus ales est: hoc angeli et daemones. Igitur momento ubique sunt. Hans Graeven führte gegen Stuhlfauth das barberinische Diptychon (Garr. 449, 1) ins Feld, das bereits geflügelte Engel zeigt; es stammt aus dem 4. Jahrhundert und ist älter als das geflügelte Matthäussymbol von S. Pudenziana. „In dem oberen Teil (des Diptychons) halten zwei Engel eine Scheibe mit dem Brustbilde Christi. Er ist jugendlich, unbärtig gebildet, ohne Nimbus, in der Linken den Kreuzstab haltend, die Rechte im griechischen Segensgestus. Neben ihm sind die Andeutungen der Sonne, des Mondes und eines Sternes eingegraben" (Götting. gel. Anz. 1897, S. 55 ff.).

[6] Elfenbeinplastik S. 21 f.

Apostel, teils bärtig, teils bartlos; nur Petrus und Paulus sitzen[1], durch die traditionellen Kopftypen kenntlich, als die Hauptapostel im Vordergrund. Das Gemälde braucht nicht gerade



Bild 45. Übertragung des Gesetzes an Petrus. Sarkophag im Vatikan.

[1] Der Stuhlform wendet Stuhlfauth besondere Aufmerksamkeit zu. Er beobachtet eine eigene römische Klappstuhlform, welche kein flaches Sitzbrett hat; sie tritt uns deutlich (um 430) auf der berühmten Holztüre der Basilika S. Sabina auf dem Aventin in Rom entgegen. Den ersten Ansatz zu dieser Stuhlform glaubt Stuhlfauth bei den Sitzen der Apostelfürsten auf der Berliner Pyxis entdeckt zu haben. Die beiden sitzen nicht unmittelbar in der Höhlung der geschweiften Fufsfortsätze; das wagrechte Sitzbrett ist durch eine Polsterung ersetzt. Die Entwicklung der Stuhlform soll darin bestehen, dafs eine Lehne kinzukommt, die mit der Zeit immer höher wird. Allein wo die Lehne fehlt, hat man nur eine unwesentliche Abart des griechischen Universalstuhles. Hans Graeven (Götting. gel. Anz. 1897, S. 62) legte gegen die angebliche Entwicklungsgeschichte des Klappstuhles entschieden Verwahrung ein. Die völlig entwickelten Klappstühle kommen nämlich schon auf gallischen Sarkophagen vor; die Apostel sitzen auf den „ausgewachsenen" Stühlen (Garr. 343, 2. 3; Le Blant, Les sarc. XXXI, 2). Die römische Herkunft der Berliner Pyxis ist nicht bewiesen; Näheres siehe Götting. gel. Anz. 1897, S. 61—66 u. S. 71.

dem Ende des 4. Jahrhunderts anzugehören, es kann erheblich älter sein; zudem ist die ganze Komposition unvergleichlich steifer und zeremonieller als auf der Berliner Pyxis. Wer eine vorkonstantinische Sarkophagplastik anerkennt, wird finden, dafs die Thronszenen im Relief früher auftreten als in der Katakombenmalerei. Nimmt man an, dafs die Berliner Pyxis zufällig das erste erhaltene Beispiel des Flügelengels bietet, so besteht kein Hindernis, die schöne Arbeit zeitlich dem Bassussarkophag nahezurücken. Ältere Forscher waren bei ihrer frühen Datierung von einem richtigen Gefühle geleitet. Wegen der vorzüglichen Technik erkannte Friedrich Hahn[1] auf das 3. oder gar 2. Jahrhundert, Schnaase[2] und Aus'm Weerth[3] setzten das Werk in das 3. Jahrhundert. Kugler[4] hält die zweifellos eucharistische Büchse für ein Unikum ihrer Art; rücksichtlich der noch rein antiken Behandlung eines christlichen Gegenstandes könne ihr etwa nur der bekannte Sarkophag des Junius Bassus an die Seite gestellt werden. Man sieht, die ganze Schätzung der altchristlichen plastischen Bildwerke beruht auf dem vermeintlichen Datum des Bassussarkophages vom 25. August 359. Weder Kugler noch Kraus[5] hätten ohne diesen Grundirrtum die Entstehung der Pyxis in nachkonstantinische Zeit verlegt.

Die charakteristischen Kopftypen der Apostelfürsten auf der Pyxis, worauf es uns hier ankommt, zeigen einen prächtigen Paulus mit hoher Stirne und grofser Glatze, aber mit mäfsig langem, breitem Barte, ganz ähnlich dem traditionellen Petrusbart. Die Differenzierung der Typen war noch nicht auf die Bartbehandlung ausgedehnt. Petrus (Bild 44, S. 99) unterscheidet sich von seinem Gegenüber hauptsächlich durch starkes, volles Haupthaar, welches nur eine schmale Stirnfläche freiläfst. Der Paulustypus fällt auf; er hat mit dem Paulus des Bassussarkophages die Kahlheit gemeinsam. Die Petrusgestalt hingegen läfst sich weder mit dem hoheitsvollen Apostel zwischen den Schergen auf dem genannten Sarkophage noch mit dem bartlosen Manne des Mailänder Silberkastens vergleichen. Wir treffen bereits die dritte ganz abweichende Variante der Petrusdarstellung. Wiederum ist jedoch der Kontrast in der Auffassung des Apostelpaares beabsichtigt.

Wir schliefsen unsere Detailbetrachtung der Aposteltypen in vorkonstantinischer Zeit mit zwei Denkmälern, welche Heinrich Swoboda miteinander in Zusammenhang brachte, und von denen wenigstens das eine, weil dem Bassussarkophag verwandt, eher der Verfolgungszeit als der konstantinischen Epoche entstammt. Es ist der bereits mehrmals erwähnte Säulensarkophag (Garrucci 323, 4—6) mit einer gröfseren Thronszene und das interessante Silbergefäfs aus dem Dome von Pola, welches gleich dem Mailänder Silberkasten einem frühchristlichen Altargrabe entnommen wurde[6]. Unser Sarkophag, dessen acht Säulen einen geraden, schlicht profilierten Architrav tragen, hat keine doppelte Bilderreihe, gleicht jedoch in vielen Stücken der oberen Hälfte des Bassussarkophages. Die Säulen stehen näher beieinander und lassen nur für zwei Figuren Raum; das mittlere Interkolumnium allein

[1] Fünf Elfenbeingefäfse des frühesten Mittelalters (Hannover 1862) S. 46.

[2] Gesch. der bildenden Künste im Mittelalter I², 95.

[3] In Kraus' Realencyklopädie I, 401 a.

[4] Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgesch. II (Stuttgart 1854), 327 f.

[5] Realencyklop. I, 409; Gesch. d. christl. Kunst I, 502.

[6] H. Swoboda, Frühchristl. Reliquiarien des k. k. Münz- u. Antiken-Kabinetts (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission XVI [Wien 1890], 1—22). Unsere Bilder 46 und 47 sind dieser Abhandlung entnommen.

ist weiter und fafst drei Gestalten, nämlich den auf dem Uranos thronenden jugendlichen Christus mit zwei bartlosen Begleitaposteln. Die Thronszene setzt sich in drei Interkolumnien fort. Zur Rechten empfängt Petrus mit ehrerbietiger Verneigung und verhüllten Händen die Gesetzesrolle, zur Linken steht Paulus, Haupt und Hände voll Begeisterung zu Christus erhebend. Hinter jedem bärtigen Apostel erscheint ein unbärtiger Gefährte. An Paulus schliefst sich noch ein Apostelpaar an; der vornstehende bärtige Mann hält eine Rolle in der Hand. Wie beim Bassussarkophag entsprechen sich in den äufsersten Feldern das Pilatusurteil und das Opfer Abrahams; ersteres auch hier auf zwei Interkolumnien verteilt: der gefangene Christus vor dem händewaschenden Pilatus. Die Thronszene ist entwickelter als auf dem Bassussarkophag; es gehören acht Apostel dazu. Für die Beurteilung der Kopftypen ist Garruccis Zeichnung ungenügend; eine gute Detailabbildung der drei mittleren Interkolumnien gibt Prälat Baumgarten[1]. (Bild 45, S. 101.) Paulus hat eine hohe Stirne, die jedoch nicht kahl erscheint, da mehrere Strähnen des reichlichen Kopfhaares nach vorn gestrichen sind; der Bart ist kurz und schmiegt sich an die längliche Gesichtsform an. Im Gegensatz hierzu zeigt Petrus einen breiten, flachen Schädel mit schmaler Stirne und einer reihenweise aus kleinen Ringellocken gebildeten Haardecke; der Bart geht in die Breite und ist länger als bei Paulus. Der Künstler besitzt einen grofsen Vorrat von Kopftypen und legt sichtlich Wert auf Abwechslung in der Haarbehandlung. Die Köpfe der Hauptapostel sollen offenbar kontrastieren, aber besonders deutlich ist die Charakterisierung nicht. Hätten wir nur diesen einen Sarkophag, so könnten die Typen der Hauptapostel als zufällig erscheinen; denn auf der linken Seitenwand ist Petrus in der Verleugnungsszene mit kahlem Vorderhaupt dargestellt, ungefähr so, wie es dem Paulustypus entspricht[2]. Die Seitenwände der Sarkophage sind, wenn sie überhaupt Reliefs besitzen, meist nicht blofs flacher, sondern auch flüchtiger behandelt. Eine Verwechslung



Bild 46. Silberbüchse von Pola. Wien, Münzkabinett.

[1] Die kathol. Kirche (Prachtwerk) Bd. I, Photozinkätzung nach S. 56. — Vgl. Swoboda a. a. O. S. 9, Fig. 7. — Walter Lowrie, Christian Art and Archaeology (New York 1901) p. 267, fig. 102.

[2] Baumgarten, Die kath. Kirche I, 354, Abb.

der Typen ist keineswegs ausgeschlossen, vielmehr wurden auf der andern Seitenwand, von der bereits die Rede war, allem Anschein nach die Typen für Moses und Christus vertauscht. Moses erscheint beim Felsenwunder gegen alle Regel unbärtig und Christus nebenan bei der Heilung der Blutflüssigen bärtig!

In der Gesetzgebungsszene dieses Sarkophages glaubte Swoboda die Vorlage für die Reliefgestalten der Silberbüchse von Pola (Bild 46 u. 47) zu finden [1]. Es ist ein prismatisches, flaschenförmiges Gefäſs mit sechs Seitenflächen, 12 *cm* hoch, in Dreiviertelhöhe auseinander zu nehmen. Wie Swoboda in seiner vortrefflichen, durch Kühnheit und Geschick der Kombination bestechenden Abhandlung wahrscheinlich macht, haben wir eine Silberhülse für ein Glasgefäſs, vielleicht für eine Blutampulle, vor uns [2]. Auf der gröſseren unteren Hälfte der sechs Seitenflächen erblickt man sechs stehende männliche Figuren in ganzer Gestalt, während auf der Fortsetzung dieser Flächen auf dem Flaschenhalse, der als Deckel dient, dieselben Gestalten meist unverändert als Brustbilder wiederholt sind. Alle tragen Tunika und Pallium. Rechts und links vom Heiland, der ein aufgeschlagenes Buch hält, erkennt man Petrus und Paulus ohne weiteres an den Kopftypen. Christus ist zwar bartlos, allein das lange, auf beide Schultern herabfallende Haar mit seiner deutlichen Stirnscheitelung setzt bereits die Verbreitung des bärtigen Typus voraus. Die Zeichnung und Modellierung macht zwar den Eindruck der befangenen, auf Vorlagen angewiesenen Kopistenarbeit, bekundet aber immerhin noch mehr Fertigkeit als die gröſsere Hälfte der Sarkophagreliefs. Vielleicht darf man nach dieser Probe die Leistungsfähigkeit der Kunst in der konstantinischen Epoche bemessen. Die Köpfe der Apostelfürsten zeigen die traditionellen Typen mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Paulus hat kahlen Vorderkopf und etwas längeren, massigen, noch keineswegs spitzen Bart, Petrus hingegen tief in die Stirne hereingestrichenes Haar und kurzen Bart. Weil Paulus Haupt und Hand etwas zu hoch erhebt, glaubte Swoboda, die Gestalt habe im Original neben einem auf hohem Throne sitzenden Christus gestanden, während die etwas gebeugte Haltung des Petrus in analoger Weise von der Gesetzgebungsszene, wo der Apostel ehrfurchtsvoll die Rolle entgegennimmt, übernommen worden sei. Diese Erklärung ist zwar sehr ansprechend, jedoch nicht zwingend. Es kann ein Fehler in der Ausführung mit unterlaufen sein; oben im Brustbilde erhebt Paulus die Hand nicht über Brusthöhe und fällt keinerlei Unregelmäſsigkeit ins Auge. Nach der Absicht des Künstlers sollte Petrus wahrscheinlich nicht bloſs durch den Kopftypus, sondern auch in der Körperhaltung gegen Paulus kontrastieren. Swoboda redet von einer „kleinen Renaissance des 4. Jahrhunderts“, um die stilistisch besser gearbeiteten Sarkophage und Elfenbeinschnitzereien wie die Lipsanothek von Brescia zeitlich unterzubringen [3]; ein Muster aus dieser Zeit sei auf dem Silbergefäſs kopiert worden. Die Schwäche des Kopisten ist nicht zu verkennen. „Sonst verrät sich“, wie Swoboda sagt, „die Technik zum Beispiel durch die breite Behandlung und gute Modellierung des Petruskopfes, die Draperie Christi, die ganze Haltung der Figur mit dem

[1] Swoboda a. a. O. S. 2, Fig. 2 (Gesamtansicht des Gefäſses); Taf. I (Detailabbildungen der abgewickelten Flächen). Ich gab mir Mühe, gute Photographien aus Wien zu erhalten. Man wollte mir aber nur die Aufnahme des Pauluskopfes gestatten, da der Petruskopf bereits für ein anderes Werk reserviert sei. Hoffentlich erhält man bald gute Reproduktionen des kostbaren altchristlichen Denkmals.

[2] Ebd. S. 16.

[3] Ebd. S. 17.

Stabe als noch verhältnismäfsig gut, und antiker Geist ist nicht zu leugnen. Das Relief fällt noch nicht, besonders am Rande der Profilköpfe, wie aus Pappdeckel geschnitten scharf ab, sondern geht in guter Rundung und zu bemerkenswerter Höhe heraus und spricht also eher für eine frühere Zeit der eigentlichen Entstehung als für eine spätere."

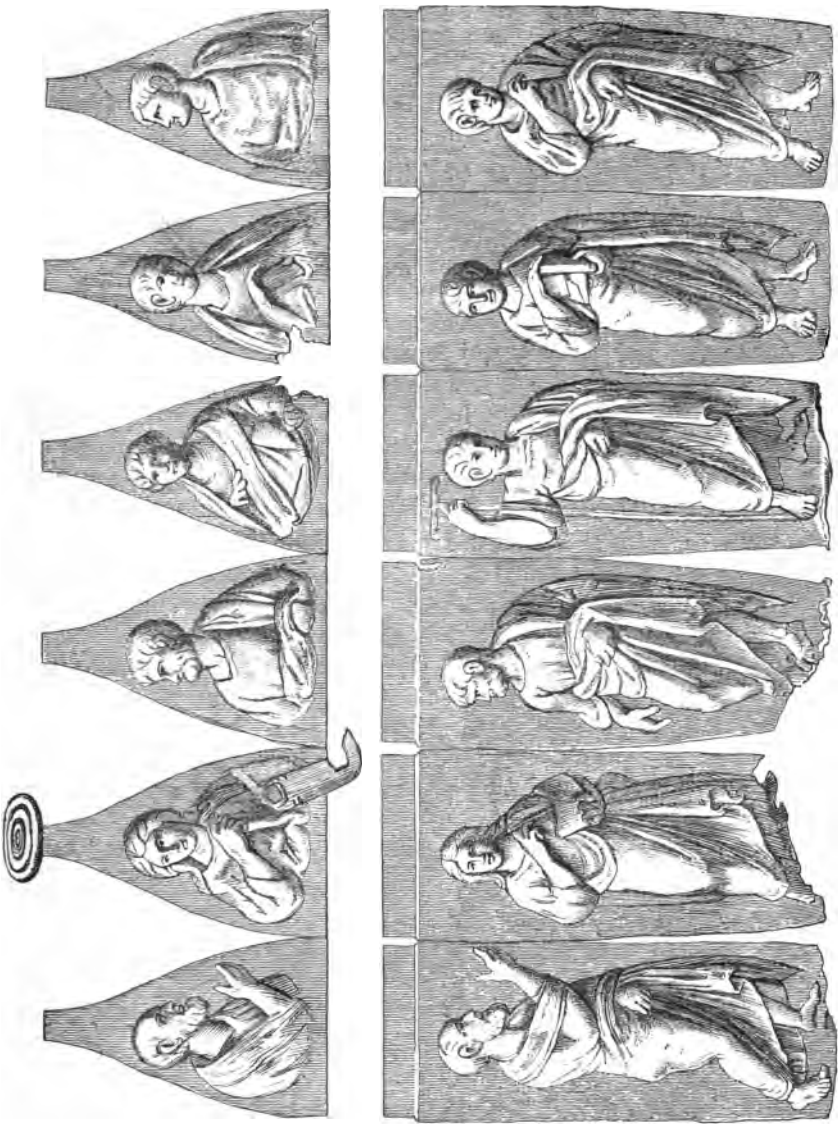


Bild 47. Silberbüchse von Pola (abgewickelt). Wien, Münzkabinett.

Nachdem wir nun die Typen der Apostelfürsten an den hervorragendsten altchristlichen Denkmälern kennen gelernt haben, wäre eine statistische Übersicht aller Darstellungen des Apostelpaares auf der Gesamtmasse der Monumente, auf Sarkophagen, Gemälden, Goldgläsern, Mosaiken und Erzeugnissen der Kleinkunst sehr erwünscht. Kraus gab in seiner Realencyklopädie eine Zusammenstellung aller bei Garrucci vorkommenden Bilder Petri und Pauli,

ohne jedoch die Doppelbilder eigens auszuscheiden[1]. Bei Ficker vermisse ich gerade eine eingehende Untersuchung der Typen des Apostelpaares auf ihre Korresponsion; man darf die Bildnisse beider nicht trennen, wenn man ihre Eigenart und Entwicklung verstehen will. Ficker glaubte über die Kopftypen nach den kleinen und vielfach unrichtigen Zeichnungen Garruccis urteilen zu können; leider ist dies nicht möglich. Für moderne Anforderungen ist Garruccis Sammelwerk nur ein Notbehelf. Für unsern Zweck genügt hier die allgemein zugegebene Tatsache, dafs der Paulustypus sowohl in Südfrankreich als in Italien, namentlich in Rom, grofse Einheitlichkeit und Gleichmäfsigkeit zeigt, während der Petruskopf durchaus schwankt[2].

3. Lösung der Typenfrage.

Wir haben für unsere Beurteilung der überlieferten Aposteltypen eine ausreichende und sichere Grundlage gewonnen und können nunmehr zur Beantwortung der Frage nach ihrer Herkunft und Entstehung fortschreiten. Aprioristische Erwägungen sollen dabei ausgeschlossen sein[3]; wir urteilen auf Grund des Bestandes der erhaltenen Denkmäler. Dieselben sind in ihrer Gesamtheit zahlreich und vollständig genug, um eine Schlufsfolgerung zu gestatten, die mehr als eine blofse Vermutung ist. Die Römer des ersten christlichen Jahrhunderts bekundeten allerdings eine grofse Vorliebe für das Porträt; die erhaltenen plastischen Werke geben davon Zeugnis. Man könnte deshalb glauben, in den vornehmen Kreisen, in denen Petrus und Paulus teils nach authentischen Quellen teils nach der Überlieferung von Anfang an verkehrten, in Kreisen, in denen man so viel für prächtige Sarkophage ausgab, habe sich der Wunsch nach Bildnissen der Glaubensboten geltend machen müssen. Demgegenüber ist zu beachten die Not und Bedrängnis der jungen, zumeist aus armen und ärmsten Leuten bestehenden Christengemeinde, welche den Vermöglichen grofse charitative Lasten auferlegte, ferner die Abneigung der Juden gegen Porträtdarstellungen, das Fehlen eines authentischen Christusporträts und die nicht zu leugnende Gefahr des heidnischen Bilderkultes, den man später christlicherseits den Gnostikern zum Vorwurf machte. Es könnte darum keineswegs befremden, wenn die römische Kirche von ihren Gründern wirklich keine Porträtüberlieferung besessen hätte. Sehr ins Gewicht fällt das Zeugnis des Bassussarkophages, einer vorzüglichen römischen Kunstschöpfung aus vorkonstantinischer Zeit, der ältesten monumentalen Beurkundung der Martyrien beider Apostel. Die vornehme Petrusgestalt ist jedenfalls das Gegenteil von dem späteren, im Gegensatz zu Paulus etwas plebeischen Typus[4]



Bild 48. Petrus mit dem Monogrammkreuze. Bronzestatuette. Berlin, Museum.

---

[1] Kraus, Realencyklopädie II, 614 f.

[2] Ficker, Die Darstell. der Apostel (1887) S. 59 u. 110.

[3] W. Lowrie, Christian Art and Archaeology (New York 1901) p. 251 f., hält das Fehlen des jüdischen Typus für den gewichtigsten Einwand gegen den Porträtcharakter. In den Apostelbildnissen sieht er wertvolle Kunstideale des christlichen Altertums.

[4] Die Bronzestatue des hl. Petrus in der Peterskirche zu Rom (vgl. unser Bild 49) untersuchte P. Hartmann Grisar S. J. sehr

(Bild 48—50). Der Völkerapostel hingegen zeigt den charakteristischen Kahlkopf, der ihm für alle Folgezeit eigen ist. Wie erklären sich diese Tatsachen? Wenn wir damit die literarische Überlieferung der Apokryphen zusammenhalten, so ergibt sich zweifellos, dafs der Paulustypus im Vordergrund steht. Von Paulus wird die Kahlköpfigkeit auch schriftlich hervorgehoben und zwar in einem Apokryph[1] von lokal römischer Tendenz, das mit dem Bassussarkophag zeitlich ungefähr zusammenfällt. Von Petrus läfst sich ähnliches nicht behaupten. Es bleibt nun eine doppelte Möglichkeit: entweder hatte sich im römischen Volke irgendwelche allgemeine Erinnerung an das Aussehen Pauli erhalten, welche bei dem Bildhauer und bei dem Schriftsteller gleichmäfsig zum Ausdruck kam, oder aber der Künstler schöpfte lediglich aus dem Apokryph. Da durchgehends eine gegensätzliche Behandlung der



Bild 49.
Die Bronzestatue des hl. Petrus in der Peterskirche zu Rom.

gründlich; er ermittelte als vermutliche Entstehungszeit das Pontifikat des Symmachus (498—514). Grisar, Analecta Romana I (Roma 1899), 627—657; Ders., Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I (Freiburg i. Br. 1898), 418—421.

[1] Acta Petri et Pauli c. 9. Siehe unten S. 111, Anm. 2.

beiden Aposteltypen (Bild 51) zu beobachten ist, könnte man vermuten, dafs auch diese Verschiedenheit des Aussehens auf einer volkstümlichen Überlieferung beruhe; indes verlautet hiervon in der in Betracht kommenden apokryphen Literatur nicht das geringste. Es scheint also der Kontrast der Typen einem künstlerischen Bedürfnis der Abwechslung entsprungen zu sein. Der Künstler des Bassussarkophages besafs noch die Fähigkeit, als Pendant zu dem vornehmen Philosophen Paulus einen im-



Bild 50. St. Petrus und St. Kosmas. Mosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom. 6. Jahrh. (Nach P. Grisars Photographie.)

ponierenden, kraftvoll energischen Felsenmann zu schaffen und so der Gelehrsamkeit die Tatkraft gegenüberzustellen, während man sich späterhin damit begnügte, dem hochgebildeten Paulus einen unscheinbaren Mann aus dem gewöhnlichen Volke, dem Pharisäer den Fischer entgegenzusetzen. Für das künstlerische Interesse an dem Paulustypus und für das ursprüngliche Fehlen eines eigentlichen Petrusbildnisses spricht besonders das merkwürdige Deckelrelief des Mailänder Silberkastens mit dem langbärtigen Barocktypus und dem bartlosen Pendantkopf.

Prüfen wir nunmehr die apokryphen Angaben über das Äufsere der Apostelfürsten auf ihr Alter und ihren etwaigen Zusammenhang mit der Kunst! Für den Paulustypus fliefsen die Quellen verhältnismäfsig reich.

In den Akten des Paulus und der Thekla wird erzählt: Als Paulus von Antiochia in Pisidien nach Ikonium floh, ging ihm Onesiphoros mit Weib und Kind entgegen, um ihn zu bewillkommen; Titus hatte ihm Paulus' Aussehen beschrieben. Onesiphoros wartete auf der Strafse nach Lystra und „sah Paulus kommen, einen Mann von kleiner Statur, mit kahlem Kopfe, krummen Beinen, sehr rüstig, mit zusammengewachsenen Augenbrauen, etwas langer Nase, voller Anmut; bald nämlich erschien er wie ein Mensch, bald hatte er das Angesicht eines Engels“ [1]. Ich möchte nicht mit Theodor



Bild 51. Apsidalmosaik in S. Cosma e Damiano zu Rom. (Nach de Rossi.)

Zahn [2] behaupten, dafs Abschreiber und Übersetzer an dem Porträt meist Anstofs nahmen. Kleine Änderungen oder Zusätze haben wenig zu bedeuten. Noch bei dem Metaphrasten finden sich die drei Merkmale der „Häfslichkeit“: kleine Gestalt, kahler Kopf und krumme Beine, unverändert; die Adlernase ist, wie auch bei drei lateinischen Textzeugen, vielleicht aus der mäfsig langen Nase entstanden [3]. Wichtig ist die Frage nach dem Alter dieser

[1] *Εἶδεν δὲ τὸν Παῦλον ἐρχόμενον, ἄνδρα μικρὸν τῷ μεγέθει, ψιλὸν τῇ κεφαλῇ, ἀγκύλον ταῖς κνήμαις, εὐεκτικόν, σύνοφρυν, μικρῶς ἐπίρρινον, χάριτος πλήρη· ποτὲ μὲν γὰρ ἐφαίνετο ὡς ἄνθρωπος, ποτὲ δὲ ἀγγέλου πρόσωπον εἶχεν.* Acta Pauli et Theclae c. 3 ed. Lipsius (Act. app. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I) 1891, p. 237; vgl. den Apparat bei Lipsius.

[2] Geschichte des neutestamentl. Kanons II, 2 (1892), 904 [2]; *εὐεκτικόν* = gewandt in seinen Bewegungen?

[3] *γρυπός* = naso aquilino. Usener vermutet

Schilderung und der Theklaakten überhaupt. Wenn Hieronymus[1] Recht hätte, dafs der Verfasser der Paulusakten, von denen nach neuesten Forschungen und Funden die Theklaakten nur ein Stück sind[2], vor Johannes seine Fälschung eingestanden und seine Presbyterstelle verloren habe, so hätten wir eine Schrift aus dem Ende des 1. Jahrhunderts vor uns; denn unter Trajan (98—117) starb Johannes. Zahn[3] findet unsere wenig ideale Porträtschilderung nur begreiflich, wenn sie auf der Erinnerung derer beruht, welche den Paulus noch gesehen hatten; dem Drange zu typischer Auffassung und Idealisierung hätten die Epigonen nicht widerstehen können; es sei viel wahrscheinlicher, dafs dieses Bild um 90—100, also „apud Ioannem", als dafs es um 160—170 gezeichnet worden sei. Zahn schätzt den Wert unserer Personalbeschreibung entschieden zu hoch. Bardenhewer findet die Annahme viel näherliegend, dafs sich Hieronymus, wie öfters, eine kleine Erweiterung seiner Quelle erlaubte und den Apostel Johannes hereinzog, von dem Tertullian (De bapt. c. 17) nicht redet. Bei einem Richterspruch in Sachen eines kleinasiatischen Presbyters konnte man leicht an Johannes denken. Die Paulusakten gehören zweifellos dem 2. Jahrhundert an, jedoch in Anbetracht der Entwicklungsgeschichte der Apokryphen erst dessen zweiter Hälfte, vielleicht dem dritten Viertel[4]. Allerdings bekämpft der katholische Verfasser kein gnostisches System, aber dies widerstreitet dem Dasein einer bereits ausgewachsenen Gnosis keineswegs; der übereifrige Verehrer Pauli konnte gnostische Apostelakten sehr wohl gelesen haben, ohne selbst gnostischen Ideen zu huldigen oder solche ausdrücklich zu bekämpfen[5]; übrigens klingt die Bemerkung von dem abwechselnd menschlichen und engelhaften Aussehen des Paulus nicht undeutlich an gnostische Vorstellungsweise an.

Zahn[6] meint, man habe dies Porträt aus dem Neuen Testament nicht schöpfen können; es stimme jedoch bei wesentlicher Unabhängigkeit mit den dortigen Andeutungen überein[7]. Die gegenteiligen Ausführungen Fickers[8] scheint Zahn nicht gekannt zu haben. Nach Ficker fufst die Beschreibung teils auf den Angaben der kanonischen Schriften, teils entstammt sie einer geschäftigen Phantasie. Zur Annahme einer kleinen Statur konnte schon die Deutung des Namens herausfordern; die Kahlköpfigkeit steht vielleicht in unklarer Beziehung zu dem Nasiräergelübde (Apg. 21, 23 f.), demzufolge der Kopf glatt abgeschabt (ξυρεῖν, radere) wurde. Die Krummbeinigkeit bezeichnet Ficker kurzweg als „pure Erfindung". Die übrigen Eigenschaften kehren in

---

mit Recht als ursprüngliche Lesart μικρῶς ἐπίγρυπον; ψιλὸς τῇ κεφαλῇ = attonso capite mufs nicht notwendig eine Abschwächung sein, noch weniger braucht man an die Tonsur zu denken; cruribus elegans bei einem Lateiner erklärt sich aus der vorkommenden griechischen Lesart εὔκνημος; σύνοφρυς = superciliis iunctis und brevibus superciliis; ein Lateiner fügt hinzu ruborus, subcambaster (vielleicht = subcalvaster), surosus; einmal heifst es capite reburro. Der syrische Übersetzer erwähnt grofse Augen (εὐόμματος, häufig in späteren Personenschilderungen).

[1] De vir. ill. c. 7.

[2] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 419 ff.

[3] Geschichte des neutestamentl. Kanons II, 2 (1892), 904—906.

[4] Bardenhewer a. a. O. S. 420 f.

[5] Zahn a. a. O. S. 902.

[6] A. a. O. S. 906 Anm.

[7] Apg. 14, 12: Barnabas wird als Zeus und Paulus als Hermes angesehen; 2 Kor. 10, 10: Paulus' Körperschwäche und unbedeutende Stimme steht im Gegensatz zur Würde und Kraft seiner Briefe; Gal. 4, 13—15: Die schwache körperliche Erscheinung des Glaubensboten hätte den Galatern zur Versuchung und zum Anstofs gereichen können; 2 Kor. 12, 7—10 mufs nicht notwendig auf äufsere körperliche Unscheinbarkeit bezogen werden.

[8] Die Darstell. d. Apostel (1887) S. 34 f.

allen griechischen Personalbeschreibungen späterer Zeit wieder und gehören notwendig zum Schönheitsideale. So heifst es in den Markusakten: „Es war aber der hl. Markus von folgender Gestalt: mit gestreckter Nase, zusammengewachsenen Augenbrauen, schönen Augen, kahlen Vorderhauptes, weizenfarbig, mit dichtem Bart, gewandt, von edler Haltung, in mittlerem Alter, das Haar teilweise ergraut, von enthaltsamer Lebensführung, erfüllt von Gottes Gnade.“[1] Immerhin ist zu beachten, dafs in den Theklaakten das erste Heiligenbild gezeichnet wird, das später nicht blofs für Markus entlehnt, sondern fast zum schablonenhaften Heiligentypus gemacht wurde. Der lange Bart war für den kleinasiatischen Presbyter um 150—175 noch kein Kennzeichen des Heidenapostels; jedes bezügliche Epitheton fehlt. In der Tat hat Paulus auf dem Bassussarkophag einen kürzeren Bart als Petrus.

Die nächste, für die Kunsttypik äufserst wichtige, apokryphe Angabe über Paulus' Persönlichkeit liefern die katholischen, wahrscheinlich römischen Petrus-Paulusakten, welche den Theklaakten zeitlich vielleicht nicht sehr nachstehen. Der Schiffsherr Dioskoros wird, „weil er auch kahlköpfig war“, in Puteoli für Paulus gehalten, ergriffen und enthauptet und sein Kopf dem Kaiser übersendet[2]. Ob diese abendländische Vorstellung von Paulus' Kahlköpfigkeit den Theklaakten entnommen ist, läfst sich nicht bestimmen. Der Ausdruck ist ganz verschieden, jedoch weniger deutlich[3]. Die fast vollständige Kahlheit des Pauluskopfes auf dem Bassussarkophag entspricht genau dem Wortlaut der Theklaakten, der etwas Individuelles hat und in keine spätere Porträtschilderung überging. Für die grofse Verbreitung der Theklalegende spricht schon der Umstand, dafs sie als Episode aus den Paulusakten ausgehoben wurde, wohl um als kirchliche Festlektion zu dienen[4]. Aber auch die Petrus-Paulusakten wurden viel gelesen, wie die handschriftliche Überlieferung schliefsen läfst.

Es stand somit schon in vorkonstantinischer Zeit ein literarischer Porträttypus für Paulus fest. Zu verwundern wäre es, wenn die Kunst davon unberührt geblieben wäre.

Gegen Ende des 4. Jahrhunderts begegnet der Ausdruck der Petrus-Paulusakten für Kahlköpfigkeit vereint mit einem Kennzeichen aus den Theklaakten als allgemein verständliche Bezeichnung des Heidenapostels, ohne dafs sein Name genannt wird[5]. Bei Pseudo-Chrysostomus, wo die apokryphen Apostelakten stark benutzt sind, heifst er klein oder drei Ellen hoch[6].

---

[1] *ἦν δὲ τῇ ἰδέᾳ ὁ μακάριος Μάρκος μακρύρυγχος, σύνοφρυς, εὐόμματος, ἀναφάλαντος, σιτόχροος, δασυπώγων, ὀξύς, εὐεκτικός, μεσῆλιξ, πολιός, τὴν σχέσιν ἀσκητικός, πεπληρωμένος χάριτος θεοῦ.* Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. II, 2 (1884), 335. Eine andere ausführliche Personalbeschreibung findet sich in den Bartholomäusakten (Tischendorf S. 245), wo der Dämon den Apostel schildert; ein origineller Zug: das Haupthaar bedeckt die Ohren. Wörtliche Berührungen mit dem Signalement des Paulus kommen nicht vor. Vgl. Lipsius a. a. O. S. 75 f.

[2] *Πάντες δὲ οἱ τοπάρχαι ἐφύλαττον τοῦ πιάσαι καὶ ἀποκτεῖναι αὐτόν. Διόσκορος δὲ ὁ ναύκληρος, καὶ αὐτὸς ἀναφαλανδὸς ὑπάρχων, στιχάριον ναυκληρικὸν φορέσας καὶ παρρησιασάμενος τῇ πρώτῃ ἡμέρᾳ εἰς τὴν πόλιν Ποντιόλης ἐξῆλθεν. νομίσαντες οὖν ὅτι ὁ Παῦλός ἐστιν, ἐκράτησαν καὶ ἀπεκεφάλισαν αὐτόν, καὶ παρέπεμψαν τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ πρὸς τὸν Καίσαρα.* Acta Petri et Pauli c. 9 ed. Lipsius (Act. app. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I) 1891, p. 183.

[3] *ἀναφαλανδός, ἀναφαλανδέος, ἀναφάλας, ἀναφάλαντος* = calvus; *ψιλὸς τῇ κεφαλῇ* = nudus in capite.

[4] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 425.

[5] *ἡνίκα δέ μοι Γαλιλαῖος ἐνέτυχεν, ἀναφαλαντίας, ἐπίρρινος, ἐς τρίτον οὐρανὸν ἀεροβατήσας.* Pseudo-Lucian. Dialog. Philopatris c. 12.

[6] *ὁ τρίπηχυς ἄνθρωπος*; zitiert bei Ficker, Die Darstell. d. Apost. S. 38[4].

Auch von Petrus gab es eine alte apokryphe Nachricht, dafs er kahlköpfig gewesen sei. Diese Vorstellung scheint aber vereinzelt und unbeachtet geblieben zu sein. Hieronymus fand sie in dem pseudo-clementinischen Petrusroman, dessen Hauptinhalt uns in den Rekognitionen und Homilien erhalten ist. In unsern Texten fehlt die Stelle. Hieronymus bemerkt zu Gal. 1, 18: „Hierauf nach drei Jahren kam ich nach Jerusalem, um Petrus zu sehen — nicht um seine Augen, Wangen und Züge zu schauen, ob er mager oder fett wäre, eine gebogene oder gerade Nase habe und ob seine Stirne mit Haar bedeckt oder, wie Klemens in den Reisen desselben berichtet, sein Haupt kahl sei; es hätte auch nach meiner Meinung der apostolischen Würde nicht entsprochen, wenn er nach der langen, dreijährigen Vorbereitung etwas Menschliches an Petrus hätte schauen wollen. Er schaute ihn vielmehr mit den Augen, mit denen man ihn noch jetzt in seinen Briefen sieht." [1]

Unter den späteren Personalbeschreibungen, welche in trauriger Weise die zunehmende Abschreibewut und wachsende Geschmacklosigkeit veranschaulichen, zeichnet sich die Schilderung des Paulus in der kirchenslavischen „Passion der heiligen und Hauptapostel Petrus und Paulus" durch ihre Kürze vorteilhaft aus. Die ganze Erzählung ist aus verschiedenen alten Stücken kompiliert. Die Geschichte des Schiffsherrn Dioskoros ist den katholischen Petrus-Paulusakten entlehnt, aber in eine Zeit verlegt, da Petrus bereits den Kreuzestod erlitten hat. Auf die Nachricht hin reist auch Paulus nach Rom, um für Christus zu sterben. „Da die Juden dies hörten, baten sie den Kaiser, Boten auszusenden und den Paulus töten zu lassen. Der Kaiser gab Befehl, auf allen Wegen ihm aufzulauern. Denn er war bekannt, da er einen schwarzen Bart, einen kahlen Kopf und einen verkrüppelten Leib hatte. Da er aber nach Bliznična (Messina?) kam, bestieg er das Schiff des Schiffsherrn Dioskoros. Es sah aber Dioskoros dem Paulus ganz ähnlich sowohl an Kopf als an Bart. Und er kam in die Stadt Pontiale. Da die Soldaten aber meinten, es wäre Paulus, so enthaupteten sie ihn und sandten das Haupt nach Rom zum Kaiser." [2] Hier ist bereits der Bart in das Signalement aufgenommen, jedoch nur die Farbe, nicht die Länge hervorgehoben. Im Gegensatze zu Petrus findet sich Paulus' herabwallender Bart zuerst bei einem Lateiner erwähnt. Am Ausgange des 7. Jahrhunderts erschienen beide Apostel einem kranken Knaben, wie Beda in seiner Kirchengeschichte erzählt. Der eine war geschoren wie ein Kleriker, der andere hatte einen langen Bart [3].

Aus byzantinischer Zeit besitzen wir vier Beschreibungen vom Aussehen der Apostelfürsten, nämlich bei dem Chronisten Johannes Malala aus dem 6. Jahrhundert, in einem Fragment des sonst unbekannten „Römers (= Byzantiners) Elpios", in den Menäen zum 29. Juni und in der Kirchengeschichte des Nikephoros. Vielleicht gehen wenigstens einige Stücke dieser

---

[1] Hieron., Comm. in Gal. 1, 18, lib. 1 (Migne, Patr. lat. XXVI, 329 a b): „Deinde post annos tres veni Ierosolymam videre Petrum: Non ut oculos, genas, vultumque eius aspiceret, utrum macilentus an pinguis, adunco naso esset an recto, et utrum frontem vestiret coma an (ut Clemens in Periodis eius refert) calvitiem haberet in capite. Nec puto Apostolicae fuisse gravitatis, ut post tantam triennii praeparationem, aliquid humanum in Petro voluerit aspicere. Sed his oculis aspexit eum, quibus et modo in Epistolis suis videtur."

[2] Lipsius, Die apokr. Apostelgesch. II, 1 (1887), 382; vgl. Ergänzungsheft (1890), 50.

[3] Unus quidem attonsus erat ut clericus, alius barbam habebat prolixam dicebantque quod unus eorum Petrus, alius vocaretur Paulus. Zitiert bei Ficker, Die Darstell. d. Apostel S. 41.

Schilderungen auf gnostische Quellen zurück, wie Lipsius[1] vermutet; solche Ausmalungen verraten jedoch im ganzen den Geschmack einer späten Zeit, etwa des 5. Jahrhunderts, und liefsen sich leicht in ältere Erzählungen einschieben. Das Schablonenhafte ist unverkennbar; der Verfasser gab sich keine Mühe, individuelle Bilder zu entwerfen, sondern scheute sich nicht, manche Epitheta wörtlich zu wiederholen. Eine solche Armut der Phantasie darf man dem 2. Jahrhundert nicht zutrauen. Johannes Malala schöpfte, wie sämtliche Byzantiner, seine Lebens- und Leidensgeschichte der Apostelfürsten aus einer katholischen Bearbeitung der gnostischen Petrusakten; er nennt seine Quellē „Taten der heiligen Apostel (*πράξεις τῶν ἁγίων ἀποστόλων*)“, eine Schrift, deren Stoff uns in kirchenslavischen Übersetzungen erhalten ist[2]. Die Personalbeschreibungen fehlen jedoch im Kirchenslavischen. Sie lauten ungefähr wie folgt: „Der hl. Petrus, ein Greis, war an Statur über das Mittelmafs, glatzköpfig, kurzhaarig, ganz weifs an Haupt und Kinn, glänzend, bleich, weinfarbig in den Augen, mit schönem Barte, langer Nase, zusammengewachsenen Augenbrauen, von gerader Haltung, verständig, leicht erzürnt, leichtbeweglich, schüchtern, im Reden vom Heiligen Geiste geleitet und wundertätig. . . . Paulus war bei Lebzeiten von kurzer Statur, kahl, halbgrau an Haupt und Kinn, mit schöngeformter Nase, bläulich, mit zusammengewachsenen Augenbrauen, mit glänzender Hautfläche, blühendem Angesicht, schönem Bart, lächelndem Ausdruck, verständig, artig, leutselig, angenehm, vom Heiligen Geiste angefeuert und getrieben.“[3] Man fragt sich unwillkürlich, wie es kommt, dafs hier die charakteristischen Züge der Apostelnypen geradezu verwischt sind. Es wird beiden, obschon mit verschiedenen Ausdrücken, eine Glatze zugeschrieben und in Bezug auf den Bart zweimal dasselbe Wort gebraucht. Die griechischen Bezeichnungen für das Körpermafs sind schwer wiederzugeben, doch dürfte der Gegensatz von grofs und klein aufser Zweifel stehen. Das kurze Haar, die lange Nase und die aufrechte Haltung würden zum Petrustypus des Bassussarkophages vortrefflich stimmen; vielleicht sind in unserer Beschreibung diese Eigenschaften nicht so willkürlich gewählt wie die übrigen. Die Personalien des Heidenapostels weisen zwar keinerlei auffallende, wörtliche Entlehnung aus den Theklaakten auf, aber sachliche Berührungen sind doch vorhanden. Eine Benutzung dieser wohl früheren Beschreibung ist also nicht ausgeschlossen. Die kleine Statur, die Kahlköpfigkeit, die Bemerkung über die Nase finden sich dort in ähnlicher Weise, ganz abgesehen von den zusammengewachsenen Augenbrauen, die bei keinem schönen Gesichte fehlen dürfen. Die gegenteilige Eigenschaft wird dem schwarzen Unhold Simon Magus beigelegt[4].

Elpios stimmt mit Malala fast ganz überein; nur sind in die Schilderung des Paulustypus drei Merkmale aus den Theklaakten eingefügt, ohne dafs die infolgedessen überflüssigen Epitheta gestrichen wären[5].

[1] Die apokr. Apostelgesch. II, 1 (1887), 257[2].

[2] Ebd. S. 207 ff.

[3] *Ὁ δὲ αὐτὸς ἅγιος Πέτρος γέρων ὑπῆρχε τῇ ἡλικίᾳ διμοιριαῖος, ἀναφάλας, κονδόθριξ, ὁλοπόλιος τὴν κάραν καὶ γένειον, λευκός, ὑπόχλωρος, οἰνοπαὴς τοὺς ὀφθαλμούς, εὐπώγων, μακρόρινος, σύνοφρυς, ἀνακαθήμενος, φρόνιμος, ὀξύχολος, εὐμετάβλητος, δειλός, φθεγγόμενος ὑπὸ τοῦ πνεύματος ἁγίου καὶ θαυματουργῶν . . . ὑπῆρχε δὲ ὁ Παῦλος ἔτι περιὼν τῇ ἡλικίᾳ κονδοειδής, φαλακρός, μιξοπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον, εὔρινος, ὑπόγλαυκος, σύνοφρυς, λευκόχρους, ἀνθηροπρόσωπος, εὐπώγων, ὑπογελῶντα ἔχων τὸν χαρακτῆρα, φρόνιμος, ἠθικός, εὐόμιλος, γλυκύς, ὑπὸ πνεύματος ἁγίου ἐνθουσιαζόμενος καὶ ἰώμενος* (Joh. Malal., Chronogr. lib. X, p. 256 sq. ed. Bonn).

[4] Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. II, 1 (1887), 209.

[5] Const. Tischendorf, Anecdota sacra et

Eine Paraphrase der Texte bei Malala und der Schilderung in den Theklaakten ging sowohl in die Menäen[1] als in die Kirchengeschichte des Nikephoros[2] über. Man braucht keinen dritten unbekannten Bericht vorauszusetzen, um die anscheinenden Neuerungen der Personalbeschreibung zu erklären. Der Ausdruck für Körperlänge ist nur durch einen leichter verständlichen ersetzt (*μέτριος* statt *διμοιριαῖος*, *ἡλικία* = statura). Auch darin folgt der Menäentext seiner Vorlage, daſs Petrus sowohl glatzköpfig als kraushaarig genannt wird. Eine Glatze verträgt sich sehr wohl mit teilweisem Kopfhaar. Um jedes Miſsverständnis auszuschlieſsen, betont Nikephoros die partielle Kahlköpfigkeit bei Petrus. Weder die Menäen noch Nikephoros finden bei Paulus (stellenweise) grau melierte Haare mit der Blöſse (*ψιλός*) des Schädels unvereinbar. Ein kleiner Fortschritt in der Differenzierung der Typen zeigt sich in den Menäen lediglich bezüglich des Bartes; während bei Petrus im allgemeinen kurzes, krauses, wolliges Haar angegeben wird, wobei wohl stillschweigend auch der Bart inbegriffen ist, wird bei Paulus die Schönheit des Bartes eigens erwähnt. Nikephoros bezieht das krause Kurzhaar ausdrücklich auch auf den Petrusbart und rühmt bei Paulus die Dichtigkeit und das Herabflieſsen (*καθειμένην*, die Länge?) des Bartes. Die Byzantiner entfernen sich also nicht merklich von ihren Vorlagen. Die bezüglichen Ausführungen bei Ficker[3] sind nicht ganz zutreffend. —

Wie das Abendland dazukam, dem hl. Petrus die bekannte Kranztonsur (s. Bild 50, S. 108) zuzuschreiben, ist noch nicht genügend aufgehellt. Lipsius hält es für möglich, daſs die Nachrichten von der Tonsur des hl. Petrus und des hl. Paulus, beziehungsweise des Simon Magus, auf die gnostischen Petrusakten zurückgehen, welche nach seiner Meinung ursprünglich die Reisen

---

profana (Lips. 1855) p. 129 sq.: *Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ῥωμαίου ἀρχαιολογουμένων ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας περὶ χαρακτήρων σωματικῶν.* Beim Petrustypus finden sich lediglich einige Umstellungen und die bemerkenswerten Lesearten: *ὕπωχρος* und *οἰνοπαεῖς ἔχων τοὺς ὀφθαλμούς*; beim Paulustypus ist eingeschoben: *μικρομεγέθης, ψιλὸς τῇ κεφαλῇ, ἀγγυλαῖος ταῖς κνήμαις*, statt *φαλακρός* steht *ἀναφάλας* wie bei Petrus.

[1] *Ἦν δὲ (ὁ Πέτρος) τὴν ἰδέαν λευκὸς, ὕπωχρος, ἀναφάλας, οὖλος τὰς περιληφθείσας τρίχας, ὑποφαίνων τοὺς ὀφθαλμοὺς αἱματώδεις καὶ οἰνωπούς· τὴν χάραν καὶ τὸ γένειον πολιός, τὴν ῥίνα ἔχων μακράν, ἀναπεπταχὼς τὰς ὀφρῦς, τὴν ἡλικίαν μέτριος, ἐπὶ τὸ ὀρθότερον ἠγμένος τὸ σχῆμα τοῦ σώματος· συνετὸς, ζήλῳ θείῳ ὀξέως κατὰ τῆς ἀδικίας κινούμενος, τοῖς μετανοοῦσι συγγνώμων καὶ εὐμετάβολος, καὶ ταχὺ τὰς προτέρας ψήφους μετακινῶν.*

Ἦν δὲ τὴν ἰδέαν ὁ μακάριος ἀπόστολος Παῦλος, φαλακρὸς τὴν κεφαλὴν καὶ ψιλός, χαραποιοὺς ἔχων τοὺς ὀφθαλμούς, κάτω νεύων τὰς ὀφρῦς, λευκὸς τὴν ὄψιν, προφερὴς (φαινόμενος νεώτερος, παρ' ὅ, τι ἐστίν), εὖ μάλα τὸ γένειον κεκαθηκώς, εὐκαμπῆ καὶ εὐπρέπουσαν ὅλῳ τῷ προσώπῳ τὴν ῥίνα ἔχων· ἐπὶ τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ πώγωνος μελαίναις καὶ λευκαῖς θριξὶν ἐγκοσμούμενος· ἀγκυλαῖος (κυρτός), εὔρωστος, τὸ τοῦ σώματος μέγεθος μικρός, συνεσταλμένος, φρόνιμος, χαρίτων πλήρης, σεμνοῖς ἤθεσι, καὶ λόγων ἐπαγωγαῖς, καὶ θείων θαυμάτων δυνάμει, τοὺς προσιόντας χειρούμενος. Μηναῖον τοῦ Ἰουνίου κθ' (*Βενετία* 1895, p. 110).

[2] *Ὁ μὲν θεῖος Πέτρος τὴν ἡλικίαν μέτριος ἦν· ἐπὶ τὸ ὄρθιον ἔχων αὐτὴν ἀναβαίνουσαν· ὕπωχρος δὲ τὴν ὄψιν καὶ μάλα λευκός· οὖλος τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ πώγονος καὶ δασύς· οὐ μὴν καὶ καθειμένας ἔχων αὐτάς· ὑφαίμους ὥσπερ καὶ οἰνωποὺς προβάλλων τοὺς ὀφθαλμοὺς, ἀνεσπακὼς τὰς ὀφρῦς· καὶ ῥῖνα μακρὰν μέν, οὐ μὴν δὲ καὶ εἰς ὀξύ καταλήγουσαν, ἀλλ' ὡσανεὶ σιμὴν κεκτημένος. Ὁ δέ γε θεσπέσιος Παῦλος μικρὸς ἦν καὶ συνεσταλμένος τὸ τοῦ σώματος μέγεθος· καὶ ὥσπερ ἀγκύλον αὐτὸ κεκτημένος· σμικρὸν καὶ κεκυφώς· τὴν ὄψιν λευκὸς καὶ τὸ πρόσωπον προφερής· ψιλὸς τὴν κεφαλήν· χαροποὶ δὲ αὐτῷ ἦσαν οἱ ὀφθαλμοί· κάτω δὲ καὶ τὰς ὀφρῦς εἶχε νευούσας· εὐκαμπῆ καὶ ῥέπουσαν ὅλῳ τῷ προσώπῳ περιφέρων τὴν ῥῖνα. Τὴν ὑπήνην δασεῖαν καὶ καθειμένην ἀρκούντως ἔχων. ῥαινομένην δὲ ταύτην καὶ τὴν κεφαλὴν ὑπὸ πολιαῖς ταῖς θριξίν* (Niceph. Call., Hist. eccl. 2, 37; Migne, Patr. graec. CXLV, 853).

[3] Die Darstell. d. Apostel S. 43, Anm. 3. Man sehe nicht überall „Entwicklung"!

beider Apostel schilderten[1]. Lipsius scheint die alten Angaben über Kahlköpfigkeit mit dem Begriff Tonsur zu verwechseln. Ob die Erzählung bei Sanctorius, dafs Simon Magus den Petrus geschoren habe, dem alten gnostischen Sagenstoff angehört, scheint ungewifs[2]. Vielleicht erlaubte sich der italienische Humanist eine willkürliche Verschmelzung alter Angaben. Bei Sophronius von Jerusalem und Germanus von Konstantinopel (7. Jahrh.) taucht die Nachricht auf, der hl. Petrus sei von den Ungläubigen, die seine Predigt zurückwiesen, zum Spott derart geschoren worden, dafs er einen doppelten Haarkranz hatte; daraus wurde in der Folge ein klerikales Ehrenzeichen[3]. Der hl. Aldhelm, Abt von Malmesbury (7. Jahrh.), führt verschiedene Gründe an, weshalb der hl. Petrus die Tonsur vorgeschrieben habe, vor allem zur Erinnerung an die Dornenkrone des Herrn, dann auch als Zeichen der Demut. Es gab jedoch nach demselben Gewährsmann eine Legende, welche die Einführung der Tonsur nicht dem hl. Petrus, sondern dem Zauberer Simon zuschrieb, weshalb sich in manchen Gegenden Priester und Kleriker hartnäckig gegen die Annahme der Tonsur des hl. Petrus sträubten[4]. Beda sagt in seiner Kirchengeschichte, Petrus habe die Kranztonsur zum Andenken an die Dornenkrönung des Herrn getragen; verabscheuungswürdig sei jedoch die Tonsur des Simon Magus[5]. Die Iren und Schotten trugen nämlich eine von der römischen abweichende Tonsur, welche sie nach dem Apostel Johannes oder Jakobus benannten, sie schoren nur das Vorderhaupt von einem Ohr zum andern. Die römischen Missionäre, welche diese Sitte bekämpften, scheinen den Spottnamen „Tonsur des Simon Magus" aufgebracht zu haben. Gregor der Grofse führt die Pflicht der Priester, das Haar kurz zu schneiden, nicht kahl zu scheren, auf eine Ezechielstelle (44, 20) zurück; von apostolischer Anordnung ist bei ihm noch keine Rede[6]. Auch Gregor von Tours unterscheidet die römische Kranztonsur noch nicht deutlich von der allgemeinen klerikalen Haartracht, sagt jedoch bereits, der hl. Petrus habe die letztere eingeführt, um Demut zu lehren[7]. Man sieht also, es macht sich seit dem 7. Jahrhundert im Morgen- und Abendland das Bestreben bemerkbar, teilweise mit Anlehnung an die Apokryphen die klerikale Tonsur auf die Apostel zurückzudatieren. Bei Beda begegnet uns zuerst die Bezeichnung „Tonsur des hl. Paulus" für die griechische Sitte des vollständigen Kahlscherens[8].

---

[1] Lipsius, Die apokr. Apostelgesch. II, 1 (1887), 257, Anm. 2.

[2] Acta Sanctorum Iun. tom. VII, p. 10, nr. 48. Sanctorius (geb. 1560) verfafste im Anschlufs an ältere Texte seine „Acta S. Petri". Woher er die folgende Notiz über Simon Magus nahm, ist unbekannt. — „(Antiochia ad Orontem civitas) nostros benigne fovit, profugo extorreque Simone Mago, qui antequam Romam contendisset, incredibili versutia usus, diu mortalium mentes obsederat, multisque scelerum portentorumque machinis quassarat, affecto iniuriis Piscatore, ad ludibrium abraso circa verticem in orbem crine; seu ad lugubrem moerentis animi statum id pertinere, seu in usu fuerat apud veteres in sacerdotali ministerio, profecto apud nos venerationi datum et sanctum ac venerabile visum ad decorem gloriamque sacerdotalis dignitatis."

[3] Sophron. Hierosolym. Comment. liturg., bei Mai, Spicileg. V, 35; German. Constantinopol., Hist. eccl. et myst. contempl. (Migne, Patr. graec. XCVIII, 391).

[4] Aldehelmi Epist. ad Gerunt., bei Jaffé, Monum. Mogunt. p. 26.

[5] Beda, Hist. eccl. 5, 21 (Migne, Patr. lat. XCV, 278 s.).

[6] Gregor. Magn., Reg. past. II, 7.

[7] Ob humilitatem docendam caput desuper tonderi instituit. Gregor. Turon., De gloria martyr. c. 28 (Migne, Patr. lat. LXXI, 728).

[8] Beda, Hist. eccl. 4, 1 (Migne, Patr. lat. XCV, 172).

Auf den Monumenten ist die Tonsur nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts wahrzunehmen. Weder auf alten Katakombenbildern, noch auf Sarkophagen, noch auf Goldgläsern kommt sie vor. Auf den Mosaiken von S. Pudenziana und S. Sabina (um 425) hat Petrus noch die gewöhnliche Haartracht. Bald aber wird die Tonsur ein ständiges Merkmal des Petrustypus, wie schon auf dem Mosaik von San Lorenzo. Bei Paulus fehlt sie mitunter[1], während Apostel, Propheten und spätere Heilige in der Regel tonsuriert sind. Die ältesten Beispiele von tonsurierten Klerikern auf den Monumenten sind die Diakone des Bischofs Maximianus auf dem Mosaik von S. Vitale[2].

Kap. III. Die Typen anderer Apostel. Bartholomäus, Andreas, Johannes.

Es beschäftigte sich die christliche Phantasie seit den ältesten Zeiten unablässig mit den Bildern der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Für andere Apostel hat weder die Literatur noch die Kunst so konstante, allgemein gültige, charakteristische Typen geschaffen. Von Bartholomäus haben wir eine ausführliche Personalbeschreibung in seinem „Martyrium", einem Apokryph des 5. oder 6. Jahrhunderts, das wohl aus einer älteren Quelle geflossen ist[3]; obwohl einige Züge für die Kunst brauchbar gewesen wären, zeigen die Monumente keine Spur eines Bartholomäustypus. Der Apostel hatte unter anderem schwarzes, krauses Haar, die Ohren vom Haupthaar verdeckt, er trug einen weifsen, purpurverbrämten Rock und nach dem lateinischen Text auch einen weifsen Mantel, dessen Enden mit roten Edelsteinen verziert waren. Er soll nämlich nach der Legende, die sich bei Petrus de Natalibus (1372) erhalten hat, ein Syrer aus königlichem Geschlechte gewesen sein und sich beim Eintritt in die Gefolgschaft Christi die Erlaubnis zum Beibehalten der Purpurtracht ausbedungen haben[4]. Der griechische wie der lateinische Text hat seine Besonderheiten; jedenfalls gibt die lateinische Version nicht die reinere Gestalt, wie Ficker behauptet[5]. Wir wissen, dafs in der späteren Zeit der lange Bart zum allgemeinen Heiligentypus gehört; der Grieche zeigt hierfür noch kein Interesse, während der Lateiner den blonden Bart in einen lang herabwallenden verwandelt; der Grieche kennt den Gemmenschmuck des Mantels noch nicht, der sich somit als eine Zutat der lateinischen Bearbeitung erweist. —

In den ersten Dezennien des 9. Jahrhunderts ungefähr verfafste der Mönch Epiphanius ein Leben des hl. Andreas[6]. Die magere Personalbeschreibung des Apostels — „er war nicht klein, sondern grofs, ein wenig gebückt, mit grofser Nase und hohen Augenbrauen"[7] — kann immerhin den alten gnostischen Andreasakten entnommen sein. Die Byzantiner besafsen im 9. Jahrhundert ein Marmorbild des Apostels, das angeblich noch zu dessen Lebzeiten angefertigt, sehr porträtähnlich und wundertätig war; die Bilder-

---

[1] Garrucci, Storia 273, 4.

[2] Garrucci l. c. 264, 1. — Vgl. Sägmüller, Tonsur (Kirchenlexikon XI [2] [1899], 1876 ff.); de Waal in Kraus' Realencykl. II (1886), 901—903.

[3] Passio Bartholomaei c. 2 ed. Bonnet, Acta ap. apocr. ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (1898), 131 sq.

[4] Lipsius, Die apokr. Apostelgesch. II, 2 (1884), 75 f.

[5] Die Darstell. der Apostel S. 30.

[6] Migne, Patr. graec. CXX, 215—260. Vgl. Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I, 437.

[7] Lipsius a. a. O. I (1883), 577. Man vermifst eine Bemerkung über das Haar.

stürmer unter Konstantin Kopronymos (741—775) hatten es trotz aller Versuche nicht zerstören können [1]. Haseloff glaubt in der altchristlichen Kunst einen ausgeprägten Andreastypus nachweisen zu können, welcher mit der Darstellung dieses Apostels im Purpurcodex von Rossano übereinstimmt [2]. Auf dem Abendmahlsbild (Bild 52) der berühmten Evangelienhandschrift kommen drei Greise vor. Petrus und Johannes sind nicht zu verwechseln. „Nicht weniger bezeichnend ist der Typus des dritten greisen, beim Abendmahl anwesenden Apostels, des Andreas; wir erkennen ihn bei der Fuſswaschung, Kelchspendung, Blindenheilung und Auferweckung des Lazarus wieder; er hat unruhiges, starkes, gescheiteltes, zurückgenommenes, aber im Nacken kurzes Haar, dazu einen kurzen runden Vollbart.“ [3] „Leichter (als für den Petrus- und Johannestypus)“, so schreibt Haseloff, „finden wir Parallelen zu unserem Andreastypus, ist er doch überaus charakteristisch. Das halblange, im Nacken kurze, unruhige, gewissermaſsen zu Berge stehende Haar macht ihn unver-

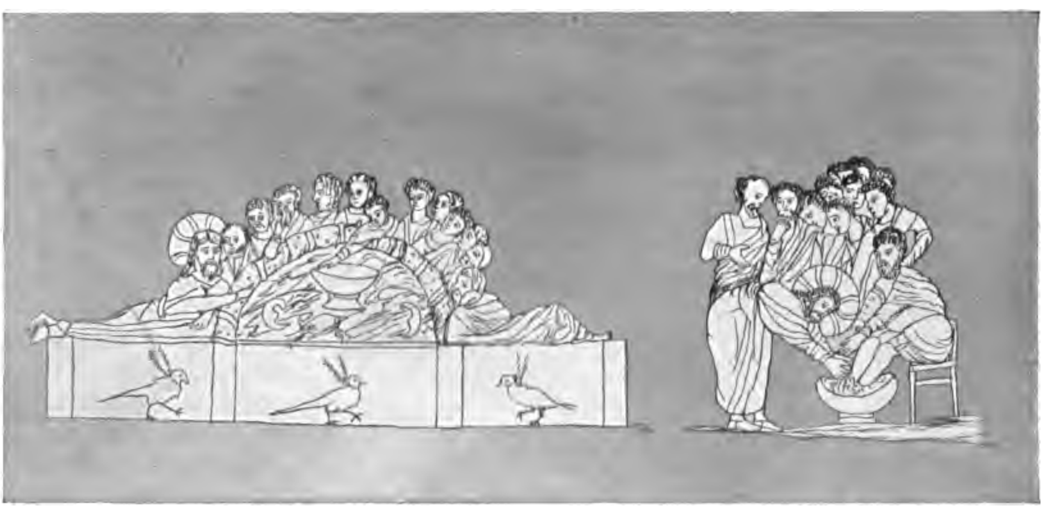


Bild 52. **Abendmahl und Fuſswaschung.** Miniatur des Codex Rossanensis, herausg. von Gebhardt und Harnack. (Rossano, Erzb. Bibliothek.)

kennbar. Der Typus, dessen Heimat der Orient zu sein scheint, ist schon früh zu belegen (?), so auf der berühmten Pyxis des Berliner Museums, auf einem der Fläschchen in Monza und in einer Miniatur des Rabbula; ferner in den Mosaiken in Ravenna, in der Kapelle des hl. Petrus Chrysologus und in S. Vitale, in Rom in S. Agatha in Subura (nur in Zeichnungen erhalten in der Vaticana, Cod. lat. 5407); von byzantinischen Elfenbeinskulpturen seien das Triptychon Harbaville [4], ein Kasten mit Brustbildern im Bargello und eine Tafel im South Kensington Museum genannt.“ [5] Hätte Haseloff bereits den im Jahre 1900 von Graeven veröffentlichten Mailänder Silberkasten gekannt, so würde er wohl an erster Stelle den bärtigen Profilkopf angeführt haben,

[1] Lipsius a. a. O. I, 574 u. 576, Anm. 3.

[2] Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschriften in Rossano (Berlin-Leipzig 1898).

[3] Ebd. S. 54.

[4] Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie (Ivoires) I (Paris 1896), planche IX. Der Scheitel und das wildstruppige Haar ist bei Andreas sehr deutlich.

[5] Es ist Haseloffs Verdienst, den Andreastypus zuerst beachtet zu haben.

der zu hinterst neben dem Throne erscheint und, abgesehen von Paulus, der einzige bärtige Typus in der ganzen Apostelschar ist. Das Haar strebt nach aufwärts, ist zurückgenommen und im Nacken kurz. Trotzdem möchte ich Bedenken tragen, darin ohne weiteres einen Andreastypus zu sehen. Ich stehe der Liste Haseloffs teilweise etwas skeptisch gegenüber. Die Ähnlichkeit ist vielfach so gering, dafs man kaum von Parallelen reden kann. Das emporstrebende Haar macht den Eindruck des männlich Kräftigen und dürfte, falls die Künstler überhaupt einen individuellen Andreastypus bilden wollten, eine Anspielung auf den Namen Andreas, d. h. „der Mannhafte“, enthalten. Tatsächlich beschäftigten sich die Väter mit der Deutung dieses Apostelnamens und wollten daraus auf die Persönlichkeit schliefsen [1]. Da uns die gnostischen Andreasakten nur trümmerhaft überliefert sind, bleibt die Möglichkeit offen, dafs diese Schrift bereits eine derartige Andeutung enthielt. —

Nächst den Apostelfürsten Petrus und Paulus wurde kein Apostel in der Legende mehr gefeiert als der Lieblingsjünger Johannes. Die christliche Kunst schöpfte aus dieser immerfliefsenden Quelle im Laufe der Jahrhunderte mit wachsender Vorliebe. Abgesehen vom Gesichtstypus wird bereits in karolingischer Zeit die wundersame Selbstbestattung in Ephesus dargestellt [2], im späteren Mittelalter kommt dazu das Wunder des Giftbechers und das Ölmartyrium; auf der „Lateranbasilika“ Hans Burgkmairs vom Jahre 1502, jetzt in der Königl. Gemäldegalerie zu Augsburg, findet sich ein ganzer Bilderzyklus alter apokrypher Johannesgeschichten, welche dem Maler durch die „goldene Legende“ vermittelt wurden [3]. Uns interessiert hier zunächst die Personaltypik, deren Wurzeln in altchristliche Zeit zurückreichen und den Apokryphen einen Teil ihres Wachstums verdanken. In den gnostischen Johannesakten aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts wird zum erstenmal ein Bild des Apostels erwähnt; er war als Greis dargestellt. Die bilderfeindliche Synode zu Konstantinopel im Jahre 754 berief sich auf diese Erzählung, weswegen das zweite Konzil zu Nicäa 787 den apokryphen und glaubenswidrigen Charakter des gnostischen Machwerks nachwies und einige Textstücke in die Synodalakten mitaufnahm [4]. Es ist ein beachtenswertes Erzeugnis gnostischen Geistes in seiner Originalfassung: „. . . Nachdem aber der Maler am ersten Tage seinen Schattenrifs entworfen hatte, entfernte er sich; am folgenden Tage aber malte er ihn aus und übergab dem erfreuten Lykomedes das Bild. Dieser stellte es in seinem Schlafzimmer auf und bekränzte es. Johannes fragte ihn: ‚Liebes Kind, was tust du, wenn du aus dem Bade ins Schlafzimmer gehst, dort allein? Bete nicht ich mit dir und den Brüdern gemeinsam? Oder verheimlichst du uns etwas?‘ Scherzend

---

[1] Ficker, Die Darstell. d. Apostel S. 31.

[2] Über das bei den lateranischen Ausgrabungen gefundene Fresko vgl. Ph. Lauer, Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran (Mélanges d'archéologie et d'histoire XX [1900], 251—287, pl. VI). — Was Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des 10. u. 11. Jahrh. (Leipzig 1901) Taf. XXIV, Abb. 62 und Taf. XXVIII, Abb. 76 als „Apostel am Grabe des Herrn“ bezeichnet, ist in Wirklichkeit nichts anderes als eine Darstellung der Selbstbestattung des Johannes. Der Apostel hat auf dem letztgenannten Bild lange, auf die Schulter herabhängende weifse Haare und einen nicht sehr spitzen Bart. Die erstgenannte Darstellung zeigt auch einen Greis, aber mit weniger charakteristischem Typus. Danach ist der Text S. 141 (XI) und S. 158 (IV) richtig zu stellen.

[3] J. E. Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst (München 1901) S. 170 ff.: das Wunder der Stäbe und Steine (Abb. 74), die Geschichte der Drusiana (Abb. 76 u. 77), die Selbstbestattung (Abb. 72).

[4] Bonnet, Acta apost. apocr. Ed. Lipsius et Bonnet II, 1, p. 165—166. 196—198. 199—200.

ging er mit ihm ins Schlafzimmer und sah dort das bekränzte Bild eines alten Mannes *(πρεσβύτου)* und ringsum Lichter aufgestellt und Altäre davor. Da rief er ihn und sprach zu ihm: ‚Lykomedes, was treibst du denn mit dem Bilde da? Welcher deiner Götter ist dort gemalt? Denn ich sehe, dafs du noch heidnisch lebst.‘ Lykomedes erwiderte: ‚Mein Gott ist nur der eine, der mich mit meiner Lebensgefährtin vom Tode errettet hat. Wenn man aber nächst Gott auch die Menschen, welche unsere Wohltäter sind, Götter nennen soll — du bist's, der in dem Bilde abgemalt ist, den ich bekränze und liebe und ehre, da du mein guter Führer geworden bist.‘ Johannes, der sein eigenes Angesicht noch nicht schaute, sprach zu ihm: ‚Du hast mich zum besten, Kind! Bin ich so schön an Gestalt, schöner als dein Herr? Wie überredest du mich, dafs das Bild mir ähnlich ist?‘ Da brachte Lykomedes ihm einen Spiegel, der Apostel sah sich darin, und wieder auf das Bild hinblickend sprach er: ‚So wahr der Herr Jesus Christus lebt, das Bild ist mir ähnlich; das aber hast du übel getan.‘“ [1]

Im Codex von Rossano hat Johannes eine hohe, kahle Stirne, an deren Seiten das weifse Haar sichtbar wird, und kurzen, runden Vollbart [2]. Es ist sehr fraglich, ob der Künstler typische Merkmale wiedergeben wollte, da er für Pilatus denselben Kopf verwendet. Zudem wird der Typus auf dem Bilde der vier Evangelisten erheblich verändert, die hohe Stirne schmückt stattlicher Haarwuchs, ähnlich wie bei dem greisen Apostel, der Christus beim Einzug in Jerusalem folgt. Haseloff sieht sich infolgedessen zu dem Geständnis genötigt, Johannes habe noch keinen unabänderlich fest ausgebildeten Typus; auffällig sei es, dafs Johannes auf allen Bildern als Greis gemalt ist, während er sonst in Szenen aus dem Leben Christi jugendlich erscheine. Allein diese Jugendlichkeit darf eben auf älteren Darstellungen nicht als typisches Kennzeichen aufgefafst werden, sondern rührt von dem allgemeinen bartlosen Aposteltypus her. Die Handschrift von Rossano wurde in einer Zeit hergestellt, da sich bereits ein individueller Johannestypus entwickelte. Die byzantinische Kunst fafst Johannes gern als hochbetagten Greis auf, nur wird die Greisenhaftigkeit allmählich ins Ungeheuerliche übertrieben und der weifse Vollbart übermäfsig verlängert [3].

Am häufigsten finden sich Johannesbilder auf den Titelblättern der griechischen Evangelienmanuskripte. Eine prächtige Malerei dieser Art sah ich im Herbst 1901 auf der Miniaturenausstellung der Wiener Hofbibliothek [4], ohne Zweifel die Kopie eines älteren Originals. Auf einer frei gelassenen Folioseite eines byzantinischen Pergamentcodex aus dem 11. Jahrhundert umrahmt eine Zierleiste aus stilisierten Blättern (blau und grün auf

[1] Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. I (1883), 453; Bonnet S. 165 f. gibt auch den Anfang dieser Erzählung.

[2] Tischendorf, Anecdota p. 130: hier steht nichts von einem runden Bart des Johannes.

[3] Haseloff, Cod. purpur. Rossan. S. 54 ff. Leider gibt Heinrich Brockhaus (Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891) keinerlei Andeutung über den Johannestypus auf den byzantinischen Bildern, die er beschreibt. Das älteste datierbare Bild auf dem Athos stellt den Evangelisten Johannes dar; es ist eine feine Mosaiktafel in Lawra, der Aussage nach ein Geschenk des gleichnamigen Kaisers Johannes Tzimiskes (969—976) an das wenige Jahre zuvor gegründete Kloster (S. 98). Manchmal werden drei Halbfiguren, Christus zwischen Maria und Johannes, zu einem einzigen Bilde vereinigt, dafs dann den Namen „Dreigestalt“ (*Τρίμορφον*) führt (S. 101). Im Malerbuch vom Berge Athos lautet eine Vorschrift: „Johannes der Theologe, ein Greis, kahlköpfig, mit langem Bart, hält ein Evangelium.“ Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Trier 1855) S. 293.

[4] Cod. Vindob. Suppl. graec. 6, Bd. 2, f. 316^{b}.

Goldgrund) ein grofses, künstlerisch sehr fein ausgeführtes Bild. Der stehende Johannes blickt zur Hand Gottes empor, die seitlich in der Höhe sichtbar wird; während er mit einer Bewegung der linken Hand Staunen ausdrückt, macht er mit der rechten den byzantinischen Redegestus, wobei Daumen und Goldfinger zu einem Kreise sich schliefsen, und bedeutet damit dem neben ihm sitzenden Prochoros, er solle den Wortlaut des Evangeliums niederschreiben, das ihm diktiert wird. Rückwärts hebt sich vom Goldgrund ein rotgelber, kegelförmiger Berg ab, worauf Bäume angedeutet sind, während sich vorne eine grüne Rasenfläche ausbreitet. Beide Männer tragen einen blauen Chiton, Johannes einen roten, Prochoros einen grünen Mantel. Der Apostel ist graubärtig, der Schüler bartlos. Eine grofse, runde, von einer roten Linie umgrenzte Goldscheibe bildet den Nimbus. Die abgekürzten Inschriften lauten: *Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ θεόλογος* und *ὁ ἅγιος Πρόχορος*. Das Gemälde ist eine genaue Illustration zu der folgenden Stelle der Johannesakten, die von dem Diakon Prochoros (Apg. 6, 5) verfafst sein wollen, wahrscheinlich aber in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in Palästina oder Syrien entstanden[1]: Die Christen auf Patmos bitten den Apostel, er möge ihnen die Wunder und Worte Christi schriftlich hinterlassen. „Darauf nimmt Johannes den Prochoros mit sich und geht aus der Stadt heraus nach einem etwa eine Meile entfernten einsamen Ort, welcher Ruheplatz *(Κατάπαυσις)* hiefs. Es war aber dort ein kleiner Berg. Dort blieben sie drei Tage und Johannes fastete und betete. Am dritten Tage schickte er den Prochoros in die Stadt, liefs ihn Tinte und Papier holen, verbot ihm aber, den Brüdern seinen Aufenthalt zu verraten. Prochoros tat, wie ihm geheifsen. Darauf gebot ihm der Apostel weiter, sich in die Stadt zu begeben und nach zwei Tagen wiederzukommen. Nach zwei Tagen kehrt er zurück und findet den Apostel dastehen und beten. Derselbe befiehlt ihm, das Papier und die Tinte zu nehmen und sich ihm zur Rechten zu stellen. Dies geschieht. Da blitzt und donnert es, dafs der Berg erbebt; Prochoros fällt halbtot zu Boden. Johannes aber erfafst ihn bei der Hand, richtet ihn auf und heifst ihn zu seiner Rechten niedersitzen. Dann betet er abermals und nach vollendetem Gebete befiehlt er ihm, niederzuschreiben, was er aus seinem Munde vernehmen würde. Johannes öffnet den Mund, und den Blick gegen Himmel gerichtet spricht er ‚Im Anfang war das Wort' und so fort bis zu Ende. Er redete stehend, Prochoros schrieb sitzend, und so taten sie zwei Tage und sechs Stunden lang. Als die göttlichen Worte vollendet waren, kehrte Johannes mit Prochoros nach der Stadt zurück."[2] Man gewinnt bei dieser umständlichen Schilderung, die öfters wie eine Beschreibung lautet, fast den Eindruck, als ob dem Verfasser bereits eine ähnliche Darstellung wie die des Wiener Codex vorgelegen hätte![3] Prochoros gehört auch zu der Evangelistenszene im Malerbuche des Athos[4].

Selbstverständlich hätte sich der griechische Greisentypus auch ohne apokryphes Zutun[5] infolge der durch Schrift und Tradition bezeugten Lang-

---

[1] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Literatur I (1902), 441.

[2] Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. I (1883), 393 f.; Acta Ioannis ed. Zahn (Erlangen 1880) p. 154 sq.

[3] Eine Variation dieser typischen Szene findet sich noch in einer bulgarischen Handschrift der Wiener Hofbibliothek aus dem 17. Jahrhundert, wo der sitzende Johannes dem neben ihm sitzenden Prochoros sein Evangelium diktiert. Cod. slav. 1, Blatt 262[b] (Pergament).

[4] Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos (Trier 1855) S. 300.

[5] Lipsius a. a. O. Ergänzungsheft (1890) S. 206, Zeile 20 f.: „Lebensdauer".

lebigkeit des Johannes bilden können, gleichwie die im Abendland bevorzugte jugendliche Darstellung des Lieblingsjüngers als einfache Schlufsfolgerung aus den Altersangaben begreiflich wäre, wenn man von der tatsächlichen Mitwirkung der Apokryphen nichts wüfste. In den gnostischen Johannesakten, welche dem vielumstrittenen Leucius zugeschrieben werden[1], findet sich die Angabe, dafs Johannes in seiner Jugend von Jesus berufen worden sei; der Heiland selbst verhindert die Heiratspläne des Vaters Zebedäus[2], er bedarf der Dienste des Johannes und schreibt ihm deswegen die Ehelosigkeit als notwendige Entsagung vor. Auf die Jungfräulichkeit legt der gnostische Schriftsteller den gröfsten Wert, wie die seltsamen Keuschheitsgeschichten der Drusiana und des Stacteus beweisen; sie ist ein wesentlicher Bestandteil der gnostischen Askese. Abhängig von Leucius sind die syrischen Johannesakten, denen zufolge der Apostel noch ein Jüngling war, als er in Ephesus predigte, ja sogar noch als er die erste Aufforderung zur Abfassung seines Evangeliums erhielt[3]. „Indessen liegt kein Grund vor," wie Lipsius mit Recht bemerkt, „die Angabe, Johannes sei der jüngste unter den Jüngern gewesen, überall, wo sie sich findet, mit Zahn[4] auf Leucius zurückzuführen. . . . Er ist der jüngste, einfach weil er, wie schon Irenäus weifs, alle andern Jünger lange überlebt. Hieronymus (Adv. Iovinian. I, 26) sagt dies ganz deutlich. Auch die so häufig bei den Kirchenlehrern uns begegnende Legende von der *παρθενία* des Johannes mufs keineswegs überall, wo dieselbe erwähnt wird (so schon bei Tertull., De monogam. 17), auf Leucius zurückgehen. . . . Noch weit weniger ist es gestattet, die ebenfalls häufig bei den Kirchenlehrern wiederkehrende Notiz, dafs Jesus seine Mutter Maria dem Johannes um dessen Jungfräulichkeit willen (‚virginem virgini') zur Obhut übergeben habe, aus Leucius abzuleiten. . . . Die Erzählung Joh. 19, 26 f. wird durch den leucianischen Bericht von der scheinbaren Kreuzigung Jesu (Fragm. II, p. 221 s. Zahn) geradezu ausgeschlossen." So Lipsius[5].

Am öftesten hat die christliche Kunst den Jüngling Johannes als Pendant zur Schmerzensmutter unter dem Kreuze dargestellt. Zu den ältesten Bildern dieser Art gehört aufser der Kreuzigungsszene des syrischen Evangeliencodex der Laurentiana, welchen der Mönch Rabbula 586 im Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien vielleicht nach älteren Vorlagen mit Miniaturen schmückte, das stark beschädigte Fresko in der Katakombe des hl. Valentin an der flaminischen Strafse, eine halbe Meile vor der Porta del Popolo, vielleicht noch aus vorkarolingischer Zeit stammend[6]. Der ganz von vorn gesehene, bartlose, nimbierte Kopf des mit einem Buche ausgestatteten Apostels, der wie gewöhnlich zur Linken des Erlösers steht, ist vorzüglich erhalten[7].

---

[1] Bardenhewer, Gesch. d. altkirchl. Lit. I, 437 f. Neueste Sammlung und Sichtung sämtlicher Fragmente von M. Bonnet, Acta apost. apocr. Ed. Lipsius et Bonnet II, 1 (Lipsiae 1898), 151—216.

[2] Auch die alten lateinischen Prologe zum Johannesevangelium und zur Apokalypse schöpften aus den leucianischen Akten ihre Kenntnis von den Absichten des Zebedäus und dem Eingreifen Christi. Vgl. Lipsius, Die apokryph. Apostelgesch. I, 65.

[3] W. Wright, Apocryphal Acts of the Apostles II (London 1871), 58.

[4] Acta Ioannis (Erlangen 1880) p. CXXXIV sq.

[5] Lipsius a. a. O. I, 69 f.

[6] Kraus, Roma sott.[2] (1879): „wohl schwerlich älter als das 6. Jahrh."; Ders., Gesch. d. christl. Kunst I (1896), 176, Fig. 140: „achtes bis neuntes Jahrhundert"; bei Forrer und Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung (Strafsburg und Bühl 1894) S. 21, wird die Datierung ins 6. Jahrhundert mit Rücksicht auf verwandte Darstellungen von Achmim bevorzugt.

[7] Orazio Marucchi, Il cimitero e la basilica di San Valentino (Roma 1890) p. 44 sg., tav. III.

Maria und Johannes als Pendants unmittelbar zu beiden Seiten des Kreuzes bilden jedoch keineswegs den ältesten Typus der Kreuzigungsgruppe, vielmehr, einige Vorläufer abgerechnet, erst deren dritte und späterhin beliebteste Form. Ursprünglich stehen der bartlose Johannes und hinter ihm Maria zur Rechten des Gekreuzigten beisammen, so auf dem Londoner Elfenbeinrelief[1], welches der Holztüre von S. Sabina (5. Jahrhundert) sehr nahe kommt, und auf der bekannten Rabbulaminiatur. Sodann werden Maria und Johannes getrennt und sehr weit voneinander entfernt, da zunächst dem Kreuze zwei Soldaten, der eine mit der Lanze, der andere mit dem Essigschwamm, zu stehen kommen, wie auf dem leider untergegangenen, uns nur durch eine Zeichnung Grimaldis erhaltenen Mosaik aus dem Oratorium Papst Johannes' VII. (705)[2], auf der Paxtafel des Herzogs Ursus in Cividale (um 752)[3] und auf einer ungefähr gleichzeitigen Elfenbeinplatte im South Kensington Museum[4]. Es bedeutet einen Sieg des künstlerischen Empfindens, wenn die beiden Soldaten wegfallen und Maria und der Lieblingsjünger beiderseits unmittelbar an das Kreuz herangerückt werden. Die Tafeln bei Forrer und Müller[5] bieten keinen bärtigen Johannes unter dem Kreuze. —

Noch bleibt die Übertragung eines Aposteltypus auf einen Evangelisten, die wahrscheinlich auf dem Wege legendarischer Typenvermittlung erfolgte, zu erwähnen. Wie oben bemerkt, findet sich in den Akten des hl. Markus eine Personalbeschreibung, welche mit dem Paulusporträt verwandt ist. Dieser entlehnte Markustypus begegnet uns tatsächlich auch in der Kunst, nämlich auf einer Reliefserie von sechs Elfenbeintafeln, welche Graeven glücklich wieder entdeckte und der Kathedra des hl. Markus in Grado zuwies, einem elfenbeingeschmückten Bischofstuhle, der nach der Überlieferung durch Kaiser Heraklius (610—641) dahin kam. Auf allen sechs Tafeln hat der Evangelist Markus den gleichen Typus, welcher ohne weiteres an Paulus gemahnt. Auch die Paulusbildnisse haben seit dem 6. Jahrhundert häufig die in die Mitte der Stirne vorragende Haarspitze mit den kahlen Winkeln daneben, so das Medaillon in der Apsis von S. Vitale[6] und die Miniaturen des Kosmas[7], deren Originalvorlagen dem 6. Jahrhundert zugeschrieben werden. Die Form des Kopfes und des spitz zulaufenden Bartes rechtfertigen sich durch das Epitheton ὀξύς der Beschreibung[8].

---

[1] Garrucci 446, 2: Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, 174, Fig. 137.

[2] Garr. 279, 1 und 280, 8.

[3] Garr. 459, 2. [4] Garr. 459, 3.

[5] Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung (Strafsburg u. Bühl 1894).

[6] Garr. 259. [7] Garr. 153.

[8] Hans Graeven, Der hl. Markus in Rom und in der Pentapolis (Röm. Quartalschr. XIII [1899], 109—126; vgl. besonders S. 114. Über die Markusakten Lipsius, Die apokr. Apostelgesch. II, 2 (1884), 329 ff. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterl. Elfenbeinwerke in photograph. Nachbildung. Serie II (Rom 1900), nr. 42—48. Es sind im ganzen sieben Reliefplatten, wovon eine nicht zum Markuszyklus gehört. Fünf Platten mit Markusszenen sind nach Graeven alexandrinische Arbeit, während eine Platte, Markus als Missionär in Aquileja, vielleicht lokalen und etwas späteren Ursprungs ist. Graeven vermutet, das Kunstwerk sei von Alexandrien nach Konstantinopel gekommen und später von da nach Grado geschenkt worden.

Schlufswort.

Überblicken wir noch einmal das weite Gebiet der Aposteltypik in Sage und Kunst, das wir durchwandert haben, den mühsamen Gang unserer Forschung mit all seinen Einzelbeobachtungen und Datierungsversuchen! Wir sahen, wie die apokryphe Legende im Bunde mit der lokalen Überlieferung die beiden Apostelfürsten einander näherte, ja unzertrennlich vereinte; wir sahen, wie die altchristliche Kunst das also verbundene, leidende oder triumphierende Apostelpaar zur Verehrung im Kultbild wie zur gelegentlichen Erbauung an untergeordnetem Platze mit Vorliebe darstellte und populär machte. Wir traten näher an die Bildwerke heran und erforschten die ausdrucksvollen Züge der heiligen Häupter, suchten deren Bedeutung psychologisch zu erfassen, ihre Herkunft und typische Entwicklung zu ergründen. Unbeirrt von weit verbreiteten volkstümlichen Anschauungen und aprioristischen Erwägungen folgten wir nur einwandfreien Gewährsmännern, den alten Schriftstellern und Künstlern. Oft klang die Sprache hell und verständlich, oft erhaschten wir nur einige halbverklungene Laute! Scharf umrissen hob sich vor unsern Blicken der Charakterkopf des Völkerapostels, wie ihn die Zeitgenossen der Martyrer zeichneten, vom dunkeln Hintergrund ab, während das Bildnis des Menschenfischers von Anfang an meist scharf damit kontrastierende, aber verschiedentlich wechselnde Linien aufwies. Zuerst schien vor unsern Augen der kraftvolle, unbeugsame Felsenmann aufzutauchen, auf dessen übernatürliche Charakterstärke der Heiland seine Kirche gründete; sodann glaubten wir mehr und mehr, das Bild des schlichten, hingebenden Fischers vom See Genesareth zu erkennen, dessen unscheinbares Äufsere die hohe, unvergleichliche Würde nicht verrät, vor welcher selbst die tiefgründige Weisheit des Gelehrten aus der Schule Gamaliels sich beugte. Wir sahen den jungfräulichen Johannes bald als liebenswürdigen Jüngling, bald als ehrwürdigen, greisen Lehrer, je nachdem Kunst und Sage einen Moment aus seinem langen und reichen Leben festhielten. Oft konnten unsere Hände die Denkmäler nicht ergreifen, um sie vom Staube der Jahrhunderte zu reinigen, oft besafs das Auge nicht genug Schärfe, um die halbverwitterten Formen zu erfassen; doch schon die unzulängliche Bemühung wurde nicht selten durch überraschende Einblicke in die Geheimnisse der Vergangenheit belohnt.

Bis in die vorkonstantinische Zeit reicht die individualisierende Aposteltypik der christlichen Kunst zurück. Die Apokryphen haben die Kunstgebilde teils angeregt, teils deren Ansehen erhöht und ihnen dauernde Geltung verschafft. In der Verfolgungszeit sind jedoch die Bilder Christi und der hervorragendsten Apostel das einzige Kunstgebiet, wo sich die Einwirkung der Apokryphen dauernd verspüren läfst. Die historischen Szenen der Katakombenfresken wie der Sarkophagreliefs zeugen nicht für die Fabelwelt apokrypher Vielwisserei, sondern für die heiligen Schriften unseres Bibelkanons.

Unsere Kenntnis der hierher gehörigen Literatur- und Kunstdenkmäler ist beständig im Wachsen. Es seien einige Einzelheiten kurz erwähnt, die während der Drucklegung der „Christus- und Apostelbilder" veröffentlicht wurden, aber im Text nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

In einer quadratisch angelegten, mit einer Kuppel überwölbten altchristlichen Kapelle zu El-Kargeh, dem „äufseren Teile" der Grofsen Oase in der Libyschen Wüste, findet sich eine gemalte Paulus-Theklaszene. Den Rand

der ornamental mit Weintrauben und Guirlanden verzierten Kuppel schmückt nämlich, ringsumlaufend, folgender Zyklus von figürlichen Darstellungen: Daniel, Dikaiosyne (Gerechtigkeit), Euche (Gebet), Jakob, Noe, Maria, Thekla, Paulus, Eva, Adam, Sara, Isaak, Abraham, Irene (Friede). Unmittelbar über dem Eingang der Kapelle gewahrt man Thekla und Paulus, zwei sitzende Gestalten, einander zugekehrt. „Die Unterhaltung ist ebenso natürlich wie unbeholfen gekennzeichnet. Beide haben ein Bein über das andere gekreuzt, und Paulus erklärt der hl. Thekla, wie es scheint, eine Stelle aus einer Schrifttafel, die sie vor sich hält, indem er mit dem Stilus darauf hinweist.... Es ist eine Illustration zu den ersten Kapiteln der Akten des Paulus und der Thekla."[1]

E. v. Dobschütz[2] veröffentlichte einen interessanten byzantinischen Beitrag zur Legende des von Juden verspotteten und daraufhin blutenden Kreuzesbildes von Beryt[3]. Die Bildgeschichte war bereits im 8. Jahrhundert überall berühmt und das Gemälde wurde 975 als Siegestrophäe nach Konstantinopel überführt. Am Feste der Orthodoxie (Wiederaufrichtung des Bilderkultes, gefeiert seit 842) predigte ein Byzantiner über diese Legende; als Abfassungszeit der Predigt kann das ausgehende 10. oder beginnende 11. Jahrhundert gelten.

Als Titelvignette und Schlufsbild konnte ich noch die zwei wichtigsten Goldgläser (vgl. oben S. 48 ff.) beigeben. Die Clichés dazu wurden mir in zuvorkommendster Weise von dem durch Scharfsinn und Kühnheit der Kombination bekannten englischen Archäologen und Chronologen Mr. Cecil Torr zur Verfügung gestellt. Für dieses Beispiel neidlosen internationalen Wissenschaftsbetriebes sei an dieser Stelle der gebührende Dank abgestattet.



Bild 53. Der „schöne" Christusjüngling. Goldglas. London, British Museum. (Nach Cecil Torrs Phot.)

[1] Karl Maria Kaufmann, Eine altchristliche Nekropolis der „Grofsen Oase" in der Libyschen Wüste. Katholik 1902 (Septemberheft) II, 253; vgl. W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne; édition posthume (St. Petersbourg 1901) p. 26 ss. — Thekla als Orans von Flammen umgeben, ein Gemälde in einer andern Kapelle, s. Kaufmann a. a. O. 1902 (Augustheft) II, 112.

[2] Eine Fastenpredigt über das Christusbild von Beryt. Ein Beitrag zur Charakteristik byzantinischer Frömmigkeit. Hilgenfelds Zeitschr. f. wissenschaftl. Theologie (Leipzig 1902) S. 381—407.

[3] Vgl. oben S. 53, Anm. 3.

1/M 5.–